ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

«Сильфида»: образ и стиль – Неувядаемые балетные комедии – Секреты «Шопенианы» – Неуловимая «Жар-птица» – «Только душа и bourrée... »

Было бы весьма странно, если бы я не станцевала с Эриком Бруном – датчанином по национальности и выходцем из датской школы – «Сильфиду» Бурнонвиля, являющуюся символом датского балета. Брун, один из лучших исполнителей партии Джеймса, перенес хорошо знакомый ему спектакль на ряд мировых сцен, в том числе и в АВТ, где я впервые увидела этот романтический шедевр, отсутствовавший в репертуаре Кировского театра. И, разумеется, он сразу привлек мое внимание.

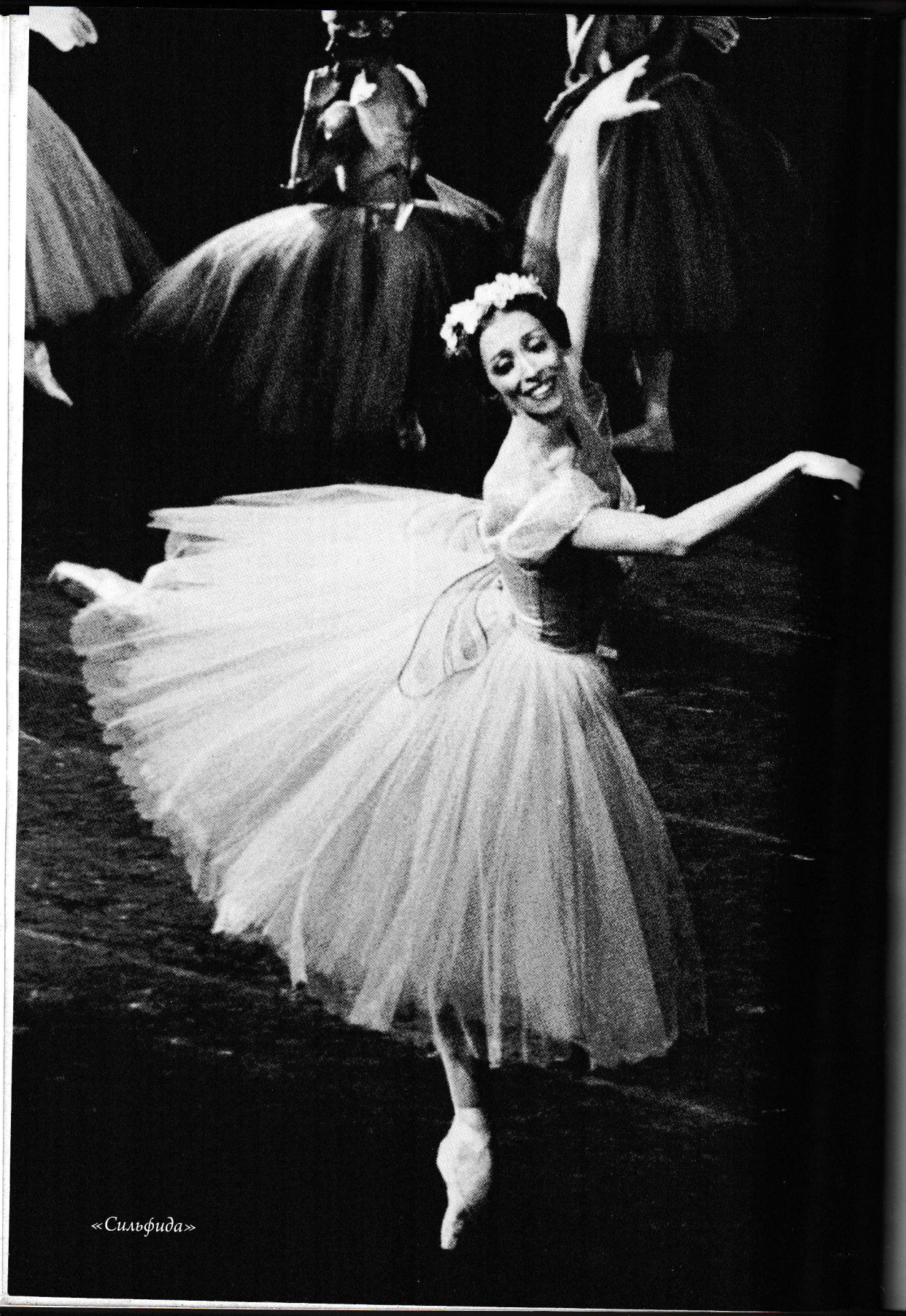
Репетировал «Сильфиду» со мной сам Эрик. Его редакция спектакля слегка отличалась от исконно датской, скрупулезно сохраняемой в Копенгагене – там я танцевала позже и проходила партию с Флемингом Флиндтом. Эрик слегка адаптировал балет к современным нуждам: убрал часть несколько обветшалой пантомимы, выстроил подходы к прыжкам чуть не по-бурнонвилевски. Дело в том, что Бурнонвиль ставил свои балеты на маленькой сцене – отсюда тщательность отделки мелкой техники (заносок и всевозможных brisés). Отсюда же и особая природа его прыжка, высокого, но без большой амплитуды в полете, выполняемого сходу, почти без préparation. Поэтому высоко прыгнуть достаточно трудно – это как бы парение в воздухе, а если и полетность, то без рассекания

едии –
» –

риком Бру-
атской шко-
ом датского
жеймса, пе-
х сцен, в том
ский шедевр,
, разумеется,

Его редакция
рупулезно со-
и проходила
ировал балет к
тшалой панто-
рнонвилевски.
аленькой сцене
носок и всевоз-
рыжка, высоко-
ого сходу, почти
нно трудно – это
без рассекания

«Сильфида»



«Сильфида»

Сильфида. Джеймс – Р. Нуреев

пространства. Делать эти исконно бурнонвилевские прыжки в Дании мне было не очень удобно. Эрик же позволял мне брать толчок таким же образом, как в «Жизели».

В стиль бурнонвилевской «Сильфиды» я вошла сразу и без особых трудов. Сказалась выучка вагановской школы, объединявшей в себе французскую, итальянскую и русскую школы, и моя долгая дружба с романтическим балетом, то есть опыт «Жизели» и «Шопенианы». И все-таки «Сильфида» имеет свой особый стиль.

Он отличается от «Жизели» большей наивностью и архаикой, которая требует особой тщательности в отделке, потому что примитивизм должен иметь свои эстетические обертона и известное обаяние. Кроме того, наивный стиль «Сильфиды», где доминируют полетность, легкость, невесомость, пронизан особым настроением – какой-то жизнерадостности, игривости и теплой женственности, исходящей от эфирного облика Сильфиды. Второй акт «Сильфиды» очарователен своими пастельными красками, когда героиня резвится в лесу со своими подругами, искушая и дразня

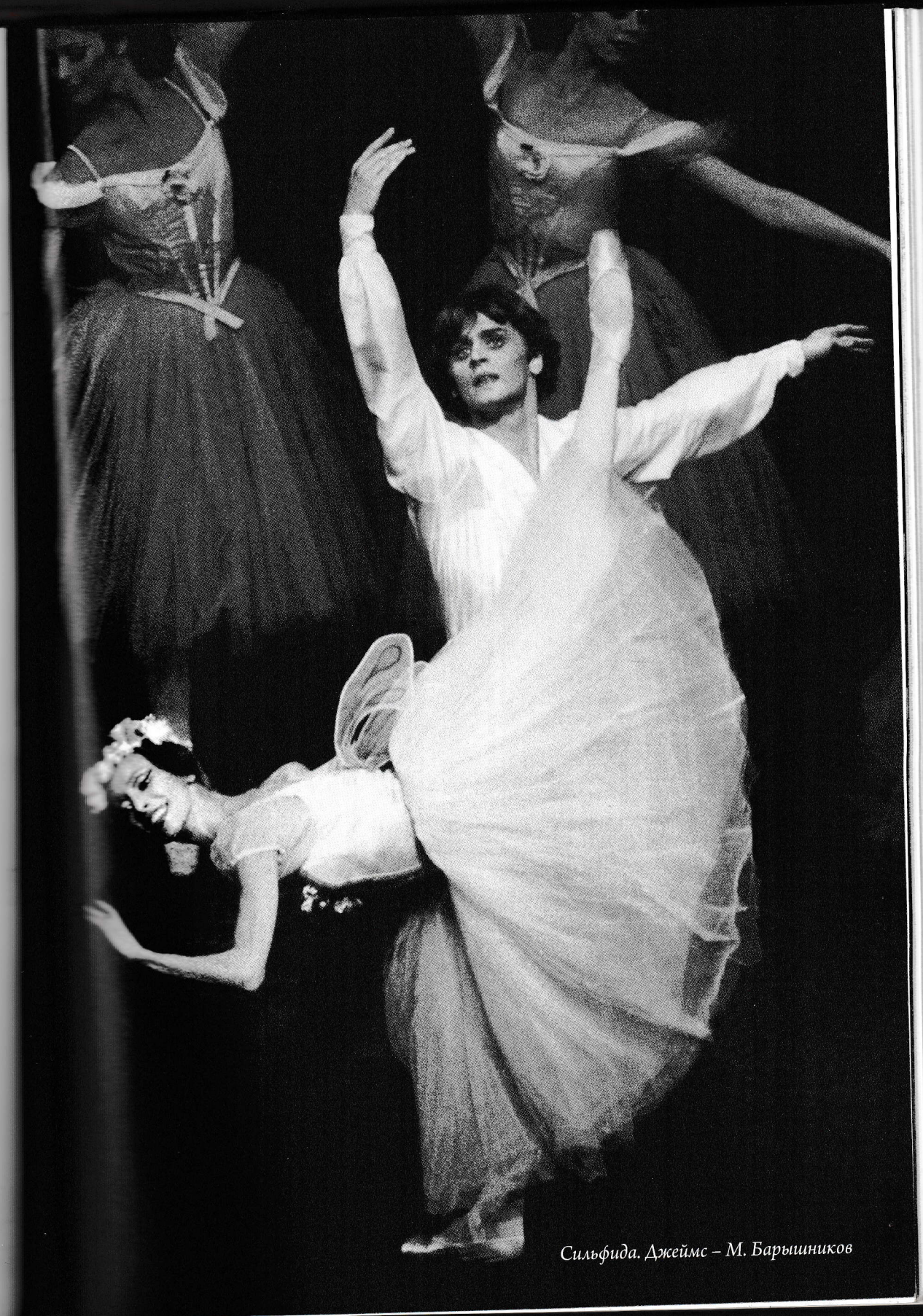
Джеймса, потерявшего голову от этого летучего создания. Романтический идеал вечной женственности сфокусирован в «Сильфиде» по-иному, чем в «Жизели». Героиня – само воплощение женской переменчивости и кокетства, женское очарование в своем беспримесном виде при том, что плоти она лишена совершенно.

Чтобы схватить эту легкость и неуловимость Сильфиды, я, как когда-то с Жизелью, снова пересмотрела литографии Тальони и Гризи. Я хотела чуть-чуть, намеком, стилизовать свою пластику под эту романтическую старину. Передать незаметность, растушеванность ее переходов от печали к радости, от легкомысленной игривости к элегическому раздумью было частью моей актерской задачи. Особенно трудно это выполнить, когда в первом акте Сильфида стоит опечаленная спиной к публике, и смену ее настроения – сам переход от печали к радости – надо выразить спиной…

В «Сильфиде» нет никакой потусторонности, которая окрашивает мистическим светом второй акт «Жизели». Романтическая драма здесь представлена в более облегченном варианте. Она сказочна и потому лишена подлинного трагизма. Сильфида знает, что ей отказано в плотской любви и любом чувственном контакте с мужчиной, чреватом для нее гибелью, но она неодолимо стремится к Джеймсу, словно испытывая силу своего очарования. Есть особый азарт в этих чуть заметных прикосновениях к Джеймсу, ускользаниях, порхании, как бабочки вокруг огня, который вот-вот опалит ей крылья[1].

Наряду с «Сильфидой» в репертуаре АВТ для меня нашлись еще ранее не исполнявшиеся мной классические балеты. Более того, оба представляли собой неувядаемый комедийный жанр, отсутствовавший в мое время на сцене Кировского театра. В России я танцевала комическую партию только однажды – в «Золушке» (Кривляка). Поэтому предложенные мне в АВТ «Коппелия» (партия Сванильды) и «Тщетная предосторожность» (партия Лизы) сразу заинтриговали возможностью испытать себя в новом амплуа.

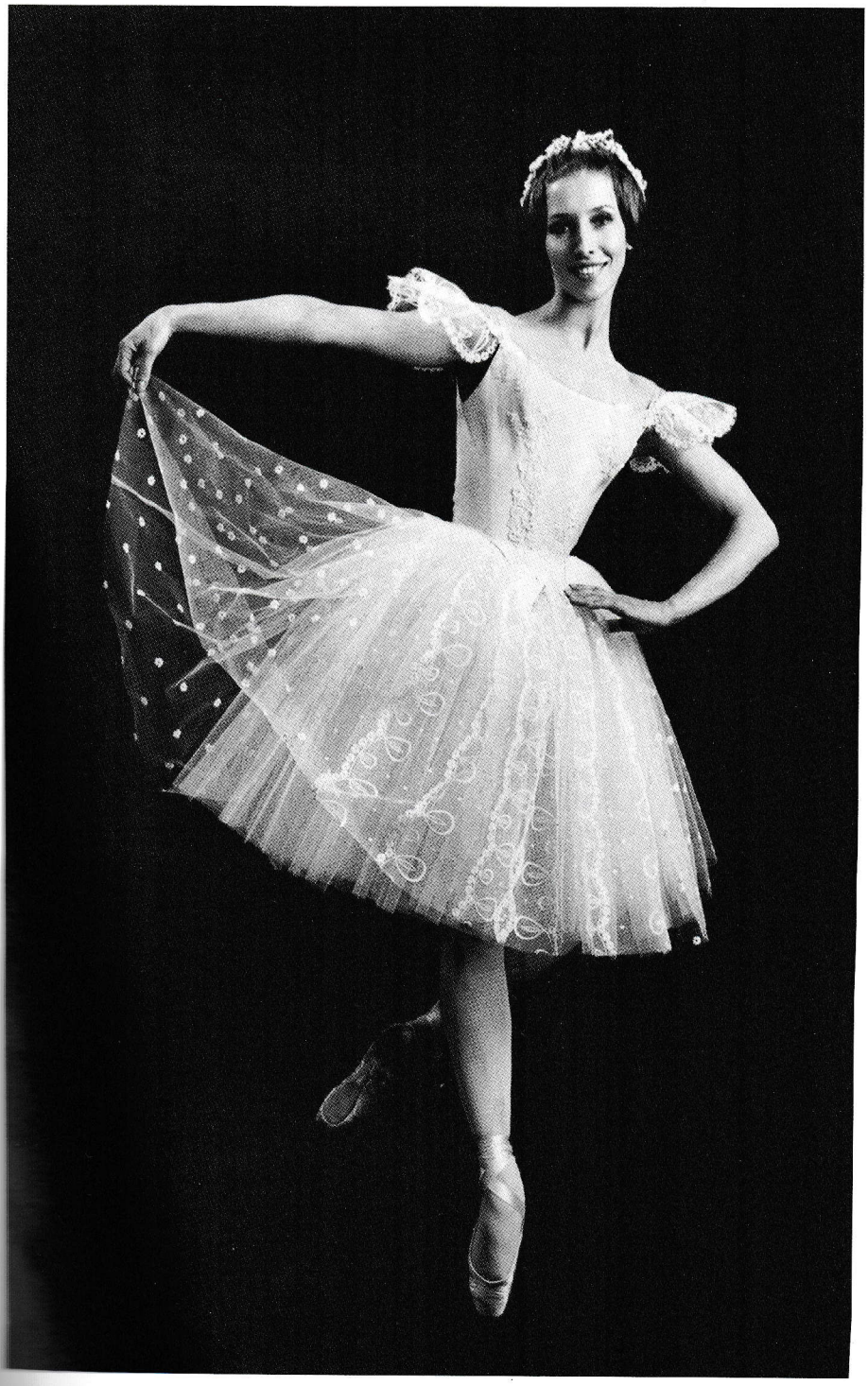
Спектакли были сходны в одном – они не имели твердой хореографической структуры, «дыры» в которой, как водится, танцовщикам предлагалось восполнить актерской игрой и разными импровизационными находками. Что я с увлечением и делала. Когда



Сильфида. Джеймс – М. Барышников

«Коппелия». Сванильда

мои сценические находки попадали в цель, я ощущала настоящее творческое удовлетворение. Кстати сказать, импровизировать в такого рода «бесструктурных» балетах очень трудно, потому что хореография отнюдь не помогает найти нужное настроение для импровизаций. Иначе говоря, сами сочетания движений довольно шаблонны и не несут идеи образа, не подсказывают его характерность. В каком-то смысле «Коппелию» мне труднее танцевать, чем ту же «Жизель», хотя физическая нагрузка обоих балетов несравнима. «Коппелия» – сплошной поток танца, но танца вне определенного стиля в отличие от романтической стилистики «Жизели». Разыгрывание эксцентрических трюков на сцене поглощает массу энергии и требует азартности, рождающей спонтанные озарения. К таким сценическим удачам, пришедшим ко мне внезапно (как когда-то пришло моей Кривляке в «Золушке» желание грызть туфлю от бессильного отчаяния), я причисляю находку в третьем акте «Коппелии» в сцене свадьбы, где моя Сванильда от бьющей ее нервной горячки вдруг начинала есть подвенечные цветы. Этот гротесковый жест понравился мне самой и вроде бы публике, но не



Сванильда

«Коппелия». Финал спектакля. Франц – И. Надьж

пришелся по душе критикам, которые увидели в нем излишнее комикование и наигрыш. Я же по-прежнему верю, что такие вольности придают остроту действию и освежают заезженное восприятие «Коппелии» – они, как пряности, необходимы, чтобы сдобрить чересчур пресное блюдо.

Наверное, в «Тщетной предосторожности» Аштона или «Коппелии» Баланчина я не смогла бы так «распускать вожжи» и веселиться на свой страх и риск, как в постановках АВТ. Потому что в «авторских изданиях» старых балетов возникает строгая хореографическая структура, которая требует неукоснительного следования ей. С другой стороны, находить свежие краски и даже комические трюки в них было бы легче, так как сама хореография помогает найти нужное внутреннее настроение, а не блуждать в потемках и искусственно самовозгораться.

«Тщетную…» мне было танцевать легче (не в физическом смысле, разумеется, а в актерском), потому что она по сюжету ближе к фарсу или к тому, что в России называют водевилем – комедией положений с танцами и куплетами. И, если соблюдать меру, любой трюк тут на месте и работает на комедийные ситуации балета. Лиза – характер более инфантильный, чем Сванильда – в той проглядывает уже оформившаяся женственность. Лиза же – озорница, полная ребячливости и лукавства. Вот избранный мной камертон роли, позволивший играть ее в чисто водевильном ключе. А в «Коппелии» жанра как такового нет. Это довольно аморфная комедия, чей сюжет уже почти не имеет отношения к рассказу Гофмана с его язвительной иронией над началом индустриальной революции в Европе. От Гофмана, посрамляющего крепнущую механистичность жизни и прославляющего триумф живого человека над грядущим роботом, остался только дух жизнерадостности, которым веет от характера Сванильды. Я решила заострить черты героини, воплощающей в себе женскую выдумку и предприимчивость, придать ей темперамент и своими импровизационными трюками сдвинуть весь балет в сторону фарса. Ведь если этого не сделать, то весь спектакль предстанет набором милых клише, кочующих из балета в балет, а сам сюжет напомнит розовую историю из книжек для благовоспитанных детей[2].

ишнее ко-
е вольнос-
осприятие
сдобрить

или «Коп-
ки» и весе-
отому что в
гая хореог-
ого следова-
же комичес-
ия помогает
потемках и

физическом
сюжету бли-
м – комедией
меру, любой
балета. Лиза
ой прогляды-
ворница, пол-
мертон роли,
А в «Коппе-
комедия, чей
мана с его яз-
волюции в Ев-
анистичность
над грядущим
торым веет от
роини, вопло-
вость, придать
ками сдвинуть
ь, то весь спек-
из балета в бы-
жек для балет-

«Тщетная предосторожность».
Лиза. Колен – М. Барышников

Первые годы на Западе, включая начало работы в труппе АВТ, – пора для меня самая интенсивная еще и потому, что мои прежние артистические пристрастия и мерки резко менялись, а мои смутные ощущения по поводу того или иного балетного явления внезапно обретали определенность, и я четко понимала свое отношение к нему. Такое случилось у меня с балетами Фокина – сегодня это тоже уже классика, как и балеты XIX века. В АВТ я станцевала знакомого и прежде не знакомого мне Фокина, однако еще более утвердилась в своих двойственных чувствах, испытываемых в отношении его балетов.

То, что Фокин гений, я выношу за скобки. Но гении бывают разные. Одни надолго опережают свою эпоху, ошарашивая ее своими дерзкими открытиями, в то время как войти в круг общедоступных понятий тем предстоит только через полвека-век. Другие же, как катализаторы; их открытия – вроде зерен, из которых сразу произрастают новые побеги. Такого рода, очевидно, и гений Фокина. Сегодня он невольно воспринимается через постдягилевскую эру, через то, что живо от него в Баланчине, Тюдоре, Роббинсе. И как бы кощунственно ни прозвучали мои слова, я не могу покривить душой и не сознаться в том, что ни одна уцелевшая на сегодня фокинская вещь ничего внутри меня, увы, не затрагивает. Даже «Шопениана», танцевать которую, по словам К.М. Сергеева, мне дано Богом.

Отчасти это произошло потому, что на Западе я как-то разлюбила вещи «голубого романтического репертуара», иначе говоря, те, которые сегодня кажутся мне чересчур эстетскими. Между мною и ними как-то сама собой возникла ироническая дистанция. Скажем, между мною и знаменитым «Pas de quatre» в постановке Антона Долина. Впрочем, в долинском «Pas de quatre» уже заключена известная ирония по отношению к соперничеству четырех легендарных танцовщиц прошлого. Стоит лишь заострить на ней внимание, укрупнить какие-то нюансы, как весь стиль вещи сместится в сторону шаржа. Я всегда это чувствовала даже в Кировском театре, где исполняла этот самый «Pas de quatre» по всем правилам романтической эстетики. В Америке же однажды на сцене я ощутила, насколько вся эта нарочито учтивая вещица устарела и не способна уже меня увлечь. И из чистого озорства добавила

и подчеркнула какие-то акценты, чуть подшутив над героинями, озабоченными вопросами собственного превосходства. Никаких пародийных задач сознательно я не преследовала, но зал сильно развеселился. И в результате Клайв Барнс здорово отругал меня в рецензии (возможно, он подзабыл о своей предшествующей похвале, когда видел меня еще в Кировском: «"Pas de quatre" Долина редко выглядел лучше, чем с мисс Макаровой, самой грациозной из всех Тальони»). Ну что ж, зато я получила истинное удовлетворение от спектакля…

С «Шопенианой» дело другое. Прежде, когда я занималась своими стилистическими изысканиями и старалась походить на ожившую литографию Гризи или Тальони, я любила танцевать и Мазурку, и Прелюд, и Седьмой вальс. Любила уникальный стиль «Шопенианы», который не так-то легко определить. Особенность романтического стилизованного стиля Фокина в том, что даже статичность в нем чревата движением. Она – и намек на него и почти движение. Балерина, замирающая на пальцах в arabesque, не скульптурно статична, а вся как бы поддается вперед, замирая и прерывая движение лишь на миг, чтобы незамедлительно его продолжить. Отсюда проистекает пунктирная летучесть и плавность «Шопенианы» и ее потусторонность, которая подкрепляется выражением лица балерины. В нем сквозит что-то среднее между «земным» и «небесным» – одухотворенная отрешенность, которая должна проступать так же в скольжении на пальцах и в беге. Сам бег – не приземленный. Танцовщица словно сражается с земным тяготением и бежит, как будто не касаясь пола, норовя ускользнуть и улететь. Легкая, без подчеркивания, отрешенность должна проступать и в отношениях с партнером. Оба не общаются друг с другом – они лишь «сообщаются», сохраняя между собой мечтательную дистанцию, и даже если выражают какие-то чувства, то выражение их окутано романтической дымкой. Любое проявление конкретных чувств, любая реальная, бытовая краска может разрушить эту хрупкую романтическую иллюзию.

В Америке «Шопениана», к сожалению, расхолодила меня отчасти потому, что танцевать я могу только редакцию Кировского театра. И в московском Большом театре и в Royal Ballet манера

исполнения балета оставляет желать лучшего. В АВТ она была, на мой взгляд, наиболее неудачной, несмотря на то, что базировалась на последней редакции самого Фокина, чем в труппе очень гордились. Однако хореограф вынужденно адаптировал свою постановку под недостаточно высокий уровень американских артистов первой половины XX века, и это не могло не сказаться на общей атмосфере балета. Его изъяны – эстетство, легко сползающее в приторную красивость, которую я не выношу, – были особенно очевидны, потому что американской труппе чужд сам романтический неземной дух этого утонченного фокинского шедевра. «Шопениана» исполняется здесь механически, и от стиля ее остается лишь печальный призвук. Чтобы эта «Шопениана» меня вдохновила – задела за живое и взволновала – мне нужны абсолютно безупречное звучание оркестра и безупречный в стилистическом отношении антураж. Увы…

Я старалась изо всех сил преодолеть свое предубеждение против редакции АВТ – заменила Мазурку Прелюдом, поменяла выход, но ничего хорошего из этого не получилось. Только один раз в Америке я испытала настоящую радость от выступления в балете.

Было это в Филадельфии. Дирижер Морис Каплов[3] постоянно присутствовал на всех моих репетициях. (На мой вопрос, зачем он сидит на них, он ответил: «Хожу любоваться вашими руками и учусь у них».) Этот дирижер так гениально интерпретировал Шопена, с таким чувством ритма, пауз и стиля в целом, что я буквально купалась в этой музыкальной стихии. Я не танцевала под музыку – я была в ней, почти сливалась с ней и испытывала при этом такое блаженство, какое редко мне выпадало на сцене…

Танцевала я и «Жар-птицу», которую специально для меня возобновили в АВТ в 1977 году. Как ни удивительно, благодарной за это я быть не могла. Контакта с балетом Фокина – Стравинского у меня не случилось, и он доставил мне много горьких минут.

Постановка выглядела в моих глазах чрезвычайно старомодной[4]. Прямая иллюстративность действия, акцент на декоративности героини мешали найти мне подходы к образу Жар-птицы, даже в «Колыбельной», где музыка полна лиризма. Экзотичность как основная и, по существу, единственная краска фокинской Жар-птицы

она была, на
азировалась
е очень гор-
свою поста-
ких артистов
ся на общей
ползающее в
ли особенно
романтичес-
девра. «Шо-
ее остается
меня вдох-
ы абсолютно
листическом

дение против
яла выход, но
раз в Амери-
лете.
в[3] постоянно
опрос, зачем
ими руками и
тировал Шо-
о я буквально
а под музыку
ри этом такое

для меня во-
агодарной за
равинского у
инут.
таромодной[4].
коративности
тицы, даже в
ность как ос-
й Жар-птицы

«Жар-птица»

ничего не говорила моей душе, хотя я немало побилась, чтобы придать фантастическому существу «колкость» всех повадок и острые «птичьи» повороты головы. Но этих образных штрихов было совершенно недостаточно, чтобы эмоционально заразиться пернатой «дивой», обрисованной, как мне кажется, Фокиным чисто внешне. В ней для меня не было внутренней загадки. Чтобы свыкнуться с образом, овладеть им изнутри, я даже написала маслом автопортрет в роли Жар-птицы с перьями на голове (впоследствии проданный на одном из благотворительных аукционов). Но хитрость не удалась. Я продолжала биться над партией, напоминая себе… того самого Ивана-Царевича, которому предстояло поймать и приручить Жар-птицу в балете.

Как ни странно, камнем преткновения явилась для меня и фокинская хореография. На сцене я буквально изнемогала от бесконечных комбинаций jetés и туров, стараясь наполнить их динамизмом и «электрической» энергией, которой должна дышать эта партия. К тому же мне хотелось коли прыгнуть, так прыгнуть! Grand jeté значит «большое». А ритм Стравинского такой возможности мне не давал, осекая, укорачивая все движения. Но особенно меня выбивал из колеи один момент в действии, когда Жар-птица срывает с дерева наливное яблоко и вдруг берет его себе в рот, удерживая во время продвижения в pas de bourrée. Это было свыше моих сил! До сих пор, как слышу музыку этой сцены, у меня сразу стягивает скулы. Что ни говори, а Жар-птица не шла ни в какое сравнение с оставшейся в моем кировском прошлом другой сказочной героиней – Девицей-Красой из «Страны чудес» Якобсона.

И совсем другое дело «Умирающий лебедь». Как известно, Фокин придумал для Анны Павловой образ-имитацию лебедя и выстроил хореографию только на pas de bourrée suivi. Но оно стало той универсальной пластической идеей, что открыла путь к безграничной свободе последующих интерпретаций номера, а сама возможность импровизации в незаданном жестко рисунке номера обеспечила ему вечный исполнительский интерес. Каждая балерина могла вложить в этот текст что-то свое, никого не повторяя. В истории балета миниатюра Фокина осталась единственной и неповторимой в своем роде.

«Умирающий лебедь»

В «Умирающем...» есть свои специфические трудности, невидимые зрительскому взгляду, поскольку сам хореографический текст весьма прост. Выразительность рук-крыльев и свободная пластика тела сочетаются в нем с постоянным переступанием ног в suivi, в котором заключена идея скольжения лебедя по воде. При этом беспрерывном движении ног необходима предельная эмоциональная наполненность, без которой нет драмы – сражения со смертью или жертвенной покорности ей. Сложность «Лебедя» состоит в том, что «верх» и «низ», корпус и ноги, как бы разъединены, сталкивая в образе два плана – бесконечно зыблющегося bourrée и свободной пластики рук и тела, брошенных в стихию движения. Необходимо много репетировать с руками, а также преодолеть изнурительность suivi, чтобы ноги двигались в нем почти автоматически. И тогда удастся целиком отдаться внутреннему содержанию образа.

В России я танцевала «Умирающего лебедя» в редакции Дудинской и никогда не чувствовала себя в ней удобно. В ней было много метаний по сцене, хлопанья руками-крыльями, прямого подражания движениям птицы – для сегодняшнего глаза это прямое нарушение законов балетной условности. Хотя публика, похоже, со

мной не соглашалась – помнится, в 1965 году я с успехом исполнила «Лебедя» на заключительном концерте Международного балетного конкурса в Варне, принесшего мне золотую медаль.

Как бы то ни было, а, танцуя осенью 1970 года, сразу же после моего бегства, «Умирающего лебедя» по Лондонскому телевидению, я решительно его переосмыслила и испытала настоящее удовлетворение. Мне помогло то, что я исполняла только эту миниатюру (обычная же практика концертов – «Лебедь» вкупе с каким-то другим номером) и смогла полностью сконцентрироваться на ней как эмоционально, так и физически. Но еще больше мне помогла… Анна Павлова. Во-первых, я впервые увидела в Лондоне старую кинозапись ее «Лебедя» и была потрясена. Лента донесла безупречное чувство стиля, одухотворенное лицо, выразительные руки, хотя некоторый мелодраматизм – например, когда руки балерины тянутся к залу с мольбой о помощи – показался мне излишним. Во-вторых, для этого выступления мне сшили костюм по «образу и подобию» павловского Лебедя, и с ним в меня словно влились новые эмоции.

Одного из своих самых удачных «Умирающих…» я станцевала в Бразилии в 1975 году. Тогда в Рио-де-Жанейро моему Лебедю пришлось умирать дважды за вечер – зрители потребовали повторения и вновь долго меня не отпускали. После номера ко мне в уборную пришел мой английский партнер Энтони Дауэлл, с которым я танцевала в Рио серию дуэтов и pas de deux. Таким Энтони я никогда не видела: глаза его были полны слез, голос дрожал. Он сказал мне: «Вот, оказывается, что можно сделать на сцене, если есть пара красивых рук, душа и pas de bourrée. Только душа и pas de bourrée и больше ничего…»

Для того чтобы достичь такого воздействия в номере, мне необходимо настроиться внутренне перед выходом, погрузиться в предстоящую атмосферу образа, сконцентрироваться на его духовном смысле. Если же выйти пустой, то не поможет даже пара красивых рук.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Гений Баланчина – Балет без «звезд» – Стремительные танцы –
Уроки мистера Би – «Тема с вариациями» –
Я не могла бы стать балериной Баланчина

В Америке я, конечно же, не могла не встретиться с балетами великого хореографа Джорджа Баланчина.

Не помню сейчас, почему я пропустила первые гастроли его труппы в России в 1962 году. Возможно, сама была на гастролях. Но до меня донесся резонанс от этого грандиозного для Ленинграда балетного события – ведь Баланчин, выпускник нашей школы, много десятилетий назад уехал из Мариинского театра на Запад, а теперь представлял ленинградскому балетному сообществу результаты своей творческой деятельности, которыми мог гордиться. Возможно, что отголоском тех прошедших с триумфом гастролей стала необычная идея Дудинской и Сергеева показать в одном из вечеров балета, часто проходивших в 1960-е годы в Филармонии или Консерватории, фрагменты из поразившего тогда всех «Хрустального дворца» Баланчина[1]. Не представляю, как такая затея могла в то время осуществиться. Но когда Наталья Михайловна чего-то страстно хотела, она обязательно этого добивалась. Ей важно было продемонстрировать балеринский состав своего класса усовершенствования (в который входила и я) в чем-то совершенно новом, и части танцсимфонии Баланчина – первая (сонатное аллегро) и вторая (адажио) – идеально для этого подходили. Так, впервые

в Советском Союзе Кировский балет исполнил Баланчина. Меня Наталья Михайловна, к моему изумлению, поставила солировать в быструю часть, а восхитительное адажио досталось Габриэлле Комлевой, балерине, скорее, острых ритмов. Но мечтать о рокировке не приходилось – выступление в «Хрустальном дворце» было одноразовой акцией, и хореографический текст той части, в которой я выходила, в моей памяти не удержался.

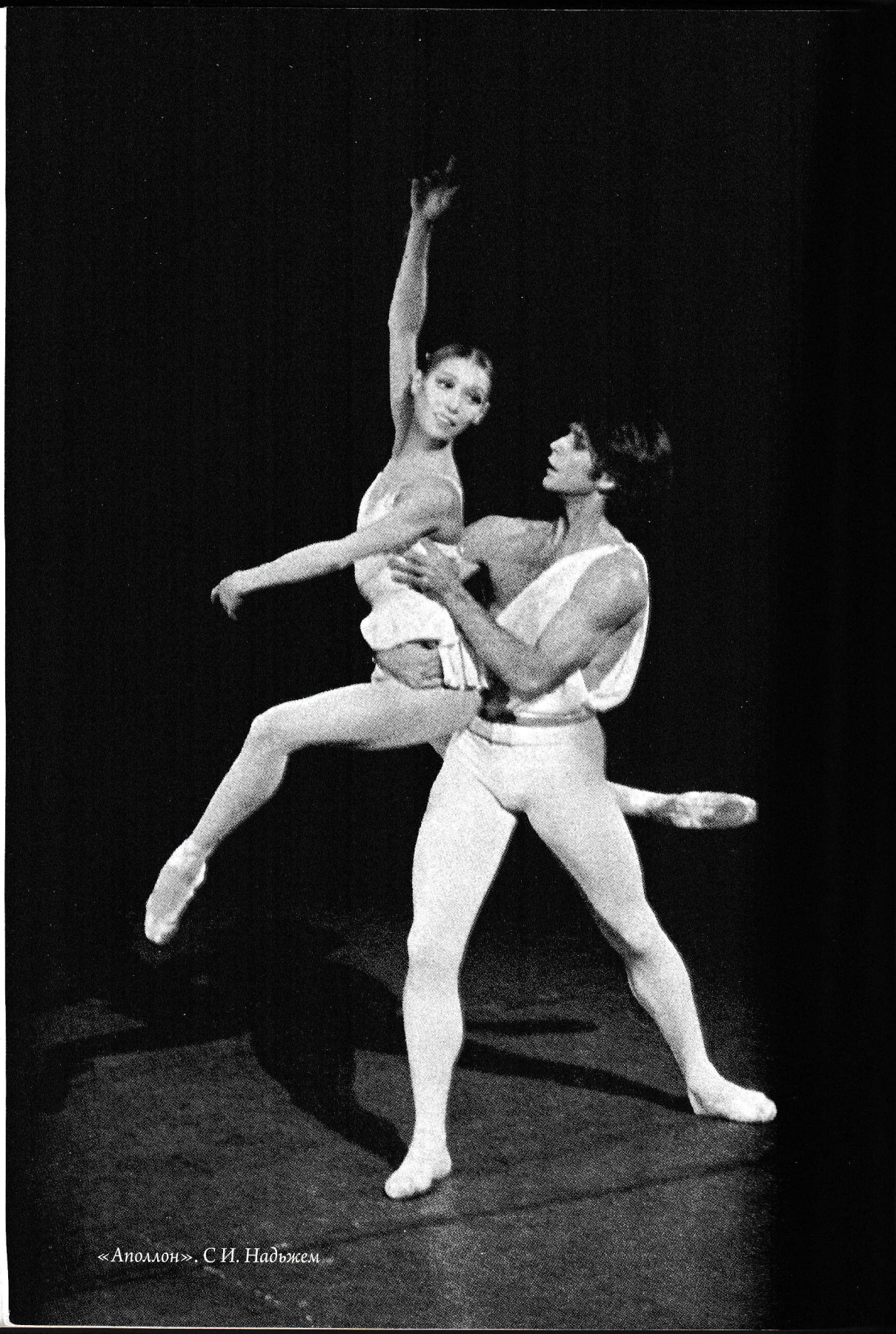
И вот теперь, находясь в Америке, я могла наверстать упущенное, познакомиться не только с «Симфонией до мажор» в полном объеме, но и с другими шедеврами Баланчина – «Блудным сыном», «Аполлоном», «Кончерто барокко», «Серенадой», «Агоном», «Темой с вариациями», «Четырьмя темпераментами»... Моим глазам открылись сокровища, выглядящие более современно, чем многие сегодняшние ультрамодные новации. Я увидела постановки гения со своим уникальным стилем и столь богатым словарем танца, что его изобретательности не устаешь поражаться.

Но особенно подействовала на меня музыкальность баланчинского танца. Пластика Баланчина – своеобразный аналог музыки. Баланчин никогда не ставил на плохую музыку. Он выбирал произведения, чья фактура требует выражения изощренным, рафинированным и по-особому метафорическим языком, к которому как раз и предрасположено хореографическое мышление Баланчина. Отсюда Бах, Стравинский, Чайковский, Бизе, Хиндемит, Равель... Баланчин передает их дух, стиль, ритм, чувствует и отзывается на их эмоциональный строй. Его танец и танцовщику подсказывает нужное самоощущение, позволяет отыскать верные оттенки внутреннего состояния. Это тем более важно, что хореография Баланчина не несет никаких сюжетных задач, в ней отсутствуют какие-либо конкретные характеры, ее эмоциональное воздействие определяется танцем как таковым. (Кстати, это очень «американское» отношение к танцу. Ведь американцам, чтобы начать двигаться, не нужно никакого повода. Из них так и бьет ключом энергия, и достаточно зазвучавшей музыки, как уже рождается танец, чье главное и единственное содержание – сама радость танца, за которой открывается неиссякаемый оптимизм американской нации. Таковы все классические голливудские музыкальные фильмы, эстрадные шоу и бродвейские мюзиклы.)

В России, за исключением «Шопенианы», я практически не танцевала бессюжетные балеты. Я выросла на кардинально противоположном Баланчину репертуаре, требующем от артиста «жизни в образе», искусства перевоплощения, вхождения в роль, постижения сценических характеров. Однако наряду с этим мне очень близко самовыражение через музыку. Если в музыке есть наполненность, то я могу обойтись и без сопутствующего танцу действия, отталкиваясь лишь от музыкального импульса. А когда еще хореограф сочиняет единственно возможные, как кажется, для данной музыки pas, балерине остается только раствориться в этом двойном союзе. Поэтому я, всегда зависимая от музыки, танцуя Баланчина, испытывала величайшее наслаждение от преобразования, перевоплощения музыки в движение и чувствовала себя в его пластике буквально напитанной ею.

Этим мне дорог, например, «Аполлон» – любимейший мой балет среди поставленных Баланчиным, один из самых интересных, красивых, духовных спектаклей, которые я исполняла в первые годы в ABT. Я мало знаю современных постановок, где музыка и хореография настолько срастаются в единое целое – порою даже не понимаешь, что из чего вытекает. Хотя гладкого вхождения в партию Терпсихоры у меня не произошло – мне поначалу не хватало требуемой для нее физической силы и крепости, да и с джазовой кодой «Аполлона» я билась просто отчаянно. Но, преодолев все рифы, я получила от спектакля громадное внутреннее удовлетворение. Исчезновение его из репертуара ABT я оплакивала больше всего и была очень обрадована, когда вновь смогла станцевать Терпсихору в English National Ballet[2].

У Баланчина танцовщики – это инструменты оркестра, на которых играет он один, творец и демиург. Баланчинский балет – театр, прежде всего, хореографа. Исполнительские индивидуальности ему, в общем-то, не нужны. В системе его абстрактного балета танцовщик-солист (и танцовщик-личность тоже) должен стать частью ансамбля, первым среди равных, как солирующая скрипка в оркестре, должен растворить свою индивидуальность в стиле хореографии – не выпячиваться, как эффектная деталь на картине. Поэтому понятно нежелание Баланчина работать со звездами, ведь те, как правило,



«Аполлон». С И. Надьжем

слишком яркие индивидуальности, которые зачастую своевольничают и слегка подкраивают хореографию под свои возможности и эстетические мерки. Правда, в действительности Баланчин не смог упразднить привилегию быть личностью на сцене. Замечательные солисты его театра, такие, как Эдуард Виллела, Мария Толчиф, Виолетт Верди, Аллегра Кент, Сюзан Фарелл, Жак Д'Амбуаз, Артур Митчелл и многие другие, поражали своими индивидуальными чертами и в то же время прекрасно вписывались в баланчинский стиль. Русским же «звездам» куда более непросто соответствовать этим условиям, потому что традиция русского исполнительства в его лучших проявлениях всегда была ориентирована на сотворчество хореографа и танцовщика. Лично мне трудно работать с сознанием своей анонимности, потому что с первых экзерсисов в классе и первых шагов на сцене меня учили, как выражать себя в танце, как «добавлять» что-то к танцу, эмоционально его обогащать. И все же ни Нуреев, ни я, ни Барышников не смогли устоять перед искушением, вернее, перед профессиональной необходимостью, а то и мечтой попробовать себя в хореографии мистера Би[3].

При работе над его балетами мне предстояло постичь то, что ныне называется «школа Баланчина». Это уже не «школа Петипа» и тем более не наша «школа Вагановой». Хотя, безусловно, коренная система у них одна.

Баланчин, как искуснейший садовник, мастерски пересадил европейское искусство на непривычную для него американскую почву, привил к нему любовь и сделал его неотъемлемой частью американской культуры XX века. Выпестованное им практически на пустом месте балетное древо дало неведомые доселе плоды. Конечно, Баланчину весьма помогла сама Америка – ее образ жизни, ее культура и, главное, присущая ей страсть к экспериментаторству. В Америке никто не боится дерзать и рисковать, чего бы это ни касалось и чего бы это ни стоило. Это свойство американской нации и перенял Баланчин, затеяв весьма дерзкую модернизацию классического танца. Он пересмотрел все привычные, «затвердевшие» в классических текстах шаблоны, насытил старый словарь новыми движениями, почерпнутыми подчас в популярных американских шоу. Недаром он работал на Бродвее и не случайно был в восторге

от Фреда Астера[4], создателя целого направления американского эстрадного танца, который демонстрировал его поразительную музыкальность, чувство ритма, пластическую сноровку и физическую изобретательность.

Баланчину пришлось собирать труппу классического танца из американцев, не имевших традиций русского тренинга. Но отсутствие академических норм профессионализма у американских танцовщиков стало для Баланчина своеобразным стимулом. Если раннюю «Серенаду» он ставил так, чтобы, по его собственным словам, прикрыть непрофессионализм своих подопечных, то позднее этот процесс адаптации классического танца к возможностям танцовщиков – и к весьма тогда неразвитому балетному вкусу американцев – протекал рука об руку с поисками новой балетной выразительности за пределами классической базы Петипа.

Смотреть Баланчина и танцевать Баланчина – вещи совершенно разные.

Ни один хореограф не вызывал у меня такого раздвоения. Когда я вижу его балеты – эти обобщенные феерические композиции, чьи калейдоскопические формы заряжены энергией жизни, – то думаю: как это естественно и гениально! Меня захватывают их скоропись движений, метеорные росчерки линий – так быстро пробегают по клавишам рояля пальцы виртуоза-пианиста. В стремительности танца Баланчина косвенно отразился XX век – век бешеных скоростей, космических полетов, воздушных лайнеров и ракет, сам ритм нашего учащенного сравнительно с прошлым бытия. К радости созерцания этой беспрерывной игры хореографической фантазии добавляется интеллектуальное удовольствие от угадывания в, казалось бы, отвлеченных пассажах потаенных пластов смысла. Да, смотреть Баланчина – ни с чем не сравнимое для меня наслаждение…

И совсем другое дело – самой участвовать в его балетах. Когда ты непосредственно становишься инструментом извлечения на свет всех этих скоротечных фигур, ощущения меняются кардинально. Танец постоянно бросает тебе вызов, и ты, как на корриде, должна на него отвечать – все время быть начеку и работать на опережение: четко, метко, лапидарно. Необходимо довести все свои реакции до автоматизма и не давать себе ни малейшего спуска. Танец Баланчи-

«Тема с вариациями»

на требует особой выдержки и выносливости, особых способностей тела, наученного двигаться, как спринтер. У меня же исполнительский подход к танцу совершенно другой – я привыкла выпевать танцевальные фразы, тогда как стиль Баланчина, естественно, ближе к скороговорке, чем к пению. Русским, выученным пропускать движение через себя, через все свое тело, этот стиль очень труден, потому что он требует настоящего мастерства, виртуозного владения механической техникой, подобной технике Петипа, однако предельно уплотненной и как бы сокращенной во времени. Так что мне пришлось немало потрудиться над быстрыми баланчинскими темпами. В одной уж слишком ускоренной комбинации я хотела красиво выжаться на пуантах в строчащих, как пулеметная очередь, relevés, но все время опаздывала в музыку и пыталась понять, что я делаю не так. Наблюдавшая за мной солистка труппы Виолетт Верди тотчас выдала мне профессиональный секрет: «Вы, русские,

используете в танце мышцы, а мы – только связки. Поэтому мы и можем исполнять самые стремительные pas».

Мне посчастливилось лично общаться с Баланчиным, репетировать с ним, заниматься в его классе, когда он сам давал урок. Здесь и обнаружились существенные отличия от привычных для меня подходов и приемов экзерсиса.

Сущей мукой на уроках были темповые упражнения, которые любил задавать Баланчин. Смотрю – раз-два, быстрые перемены ног, какая-то «мелочь», туда-сюда, и не успеваю и глазом моргнуть, а уже конец движения! Конечно, я долго не могла поспеть за его артистами. Я все же балерина лирическая, не стаккатная, моя стихия – певучее адажио (хотя чеканное pas de deux из «Дон Кихота» мне удавалось). Но вот Баланчин показывает адажио у станка или на середине, и тут уже я, не хвастаясь, оказываюсь на высоте, а его танцовщицы не смотрятся: ни линий, ни кантилены, ни port de bras…

При тех быстрых темпах, в которых проходят упражнения, почти невозможно делать plié, и оно практически отменено. У нас plié – основа «говорящих» ног, без него невозможно добиться эластичности, связности движений. Plié важно и для высокого прыжка. У меня самой plié было очень развито, но в баланчинской хореографии это мое достоинство оборачивалось едва ли не недостатком, поскольку я, пока не перестроилась, тратила больше, чем нужно, времени на толчки, приземления и переходы между pas.

Или другой нюанс: в plié, вернее, в том, что от него осталось, некоем подобии plié, баланчинские балерины, как правило, не ставят пятки на пол, касаясь его только полупальцами. И вот я уже вижу и в классических балетах, как танцовщицы делают туры en dehors по диагонали с подстановкой опорной ноги на полупальцы вместо необходимого plié, отчего классическое движение приобретает очень странный вид. Но я считаю, что нельзя бездумно переносить приемы современной хореографии в классическую.

Баланчин сам репетировал со мной «Тему с вариациями», появившись в ABT впервые после долгих лет, которые он здесь не бывал. Для ABT в ситуации его вечной конкуренции с New York City Ballet это была настоящая сенсация. После репетиции я спросила Баланчина, какие у него будут замечания. Он вроде бы был мной до-

волен и лишь сказал, что я не умею на пируэтах поворачивать голову быстрее, чем тело, чтобы успеть сориентироваться перед следующим поворотом (что и вправду было моим слабым местом). Это, как говорят в балете, «отсутствие головы» сказалось на спектакле. При быстрых chaînés направо – налево – вперед – назад я потеряла ориентир и не могла понять, где публика, где задник сцены и где мне надо останавливаться. А впереди была следующая каверзная из-за безумного темпа стаккатная комбинация, повторявшаяся четыре раза подряд – petite pas de chat, soutenu, двойной пируэт с пятой позиции. Она шла на репетициях относительно гладко, но все равно риск не успеть в темп музыки сохранялся. Чтобы уж ни в коем случае не ударить в грязь лицом, я полностью сконцентрировалась на комбинации, завела внутри себя мотор, мысленно сказала, как Гагарин, улетая в космос, – «Поехали!» и… рванула на скорости света, действуя ногами в таком темпе, что музыка, даже если бы и хотела, меня не догнала бы. К финишу комбинации я гордо пришла первой. Видимо, это был тот самый случай, когда, как говорят, в человеке могут проснуться сверхспособности. Но если серьезно, то при исполнении этой труднейшей женской вариации я была озадачена не столько техническими ее моментами, сколько необходимостью каким-то образом подчеркнуть русское начало, так явственно слышимое мне в этих тактах музыки Чайковского. Надо сказать, что американские исполнительницы об этом не задумывались, но меня это присутствие в озорных, почти частушечных музыкальных ритмах русской «хитринки» волновало, хотя, как с ней обойтись в данной темповой комбинации, я так для себя и не решила. …Станцевав в «Теме… » вариацию, я могла вздохнуть спокойно – все страшное было позади. А впереди ждало волшебное адажио, заключавшее в себе все то, что так всегда радует меня в танце: напевность, шедрость и широта pas, музыкальное наполнение каждого движения…

Из других баланчинских вещей я исполняла (вместе с Питером Мартинсом) «Pas de deux на музыку Чайковского», очень подошедшее мне по духу, и позднее в Лондоне – «Серенаду». И все-таки балериной Баланчина я не была и, наверное, не могла бы ею стать. Имею в виду, что не смогла бы вступить в его труппу и целиком посвятить себя исполнению его репертуара. Танцевать

Баланчина наряду с балетами других хореографов – это прекрасно. И это необходимо балерине. Но замкнуться в кругу его постановок, подчинить себя полностью его ви́дению танца – такого творческого будущего я бы себе не пожелала.

Все-таки мне больше по душе балеты сюжетные, где есть простор для интерпретаций, где можно излить, хотя бы частично, свой человеческий и артистический опыт в надежде, что кто-то откликнется на него. Несовершенство жизни, конфликты, драмы и треволнения души – вот что мучает меня. И я хочу рассказывать о них языком танца. Пусть балет черпает из Шекспира и Достоевского, из Пруста и Кафки, из Манна и Джойса. Балетному искусству по пути с самыми великими идеями и произведениями, ведь пластикой тела, как я верю, можно выразить любые метания духа, человеческие и даже трансцендентальные эмоции.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Мечта об артистической свободе – Разные исполнительские школы – «Макаровский trade mark» – Русские секреты – Таинственное чувство стиля – Амплуа: достоинства и недостатки – Американские секреты

Решившись в 1970 году на побег, на эмиграцию, я обрела свободу. Свободу во всех отношениях. Но довольно скоро я поняла, что и политическая свобода и свобода творчества, предоставленные мне на Западе, не гарантируют той свободы, о которой мне мечталось и которую мне никто не мог бы дать – я должна была завоевать ее сама. Я говорю о свободе артистической. Под ней я разумею ту степень мастерства, в которой преодолена изначальная прикрепленность к определенной школе, зависимость от национальных традиций танца, будь то русская, английская, американская. Это свобода синтеза, ассимилирующего в твоем исполнительском искусстве все лучшее, что есть в мировом балетном театре. Свобода, подчиненная только эстетическим критериям и ничему другому. Прийти к такой свободе в артистическом развитии – вот была цель моей новой жизни.

Вся жизнь танцовщицы – это процесс медленного познания собственного тела, его пластических возможностей и пределов. В России я не очень над ним задумывалась: меня окружали многочисленные репетиторы, которые как бы все знали за меня. Их объединял общий вагановский метод обучения, система единых эстетических ценностей и пристрастий, которые я разделяла вместе с ними.

Безоговорочно веря своим педагогам, я могла спокойно произрастать под их неусыпным попечением.

В Америке я впервые стала задумываться над тем, чем же вооружил меня Кировский театр для решения труднейших профессиональных задач. Как ведущая балерина АВТ, я могла выбирать себе роли и балеты, которые хотела станцевать, а моя жадность к работе заставляла пробовать себя в самых разных постановках. Однако уверенной я чувствовала себя только в романтической технике, тогда как пластическая эклектика обрушившихся на меня спектаклей требовала технического универсализма. Поэтому я должна была понять, как приспособить мой русский профессиональный багаж к тем бесчисленным вызовам, которыми оборачивался для меня обширный репертуар АВТ, а главное – как усовершенствовать, развить собственное тело во имя еще большей его выразительности.

Работа на Западе дала мне возможность сравнить «их» и «нашу» школы, заставила внимательно присмотреться к разнице исполнения и профессиональных подходов. Было интересно разобраться в сильных и слабых сторонах разных школ, найти им объяснение, а также и – может быть, в первую очередь, – осознать выработанные вагановским методом свои достоинства, которые стоило культивировать, и то, чему я должна научиться у западных профессионалов.

Я наблюдала, как балерины АВТ с легкостью перескакивали с классики на неоклассику и модерн. Они словно имели невидимый переключатель: щелк – и их только что «зажатые» в классическом «корсете» тела раскрепощались и адаптировались под современную хореографию. Я же такой мгновенной способностью переходить с одной пластики танца на другие не владела. Для переключения мне требовалось более длительное время. Я вообще не успела еще привыкнуть к новому для себя темпу жизни в Америке. Мне предстояло найти свой индивидуальный подход, как научиться танцевать классические постановки в один вечер с модернистскими, не утрачивая качество исполнения и умудряясь не лишиться сил к концу спектакля. Выносливость долго была моей ахиллесовой пятой. В России я танцевала только один-два спектакля в месяц, а здесь – до пяти в неделю! Притом из них два-три – полнометражных, а остальные два вечера шли одноактные

балеты. Конечно, мне было нелегко. И я не могла не завидовать выдержке и технической оснастке американских коллег.

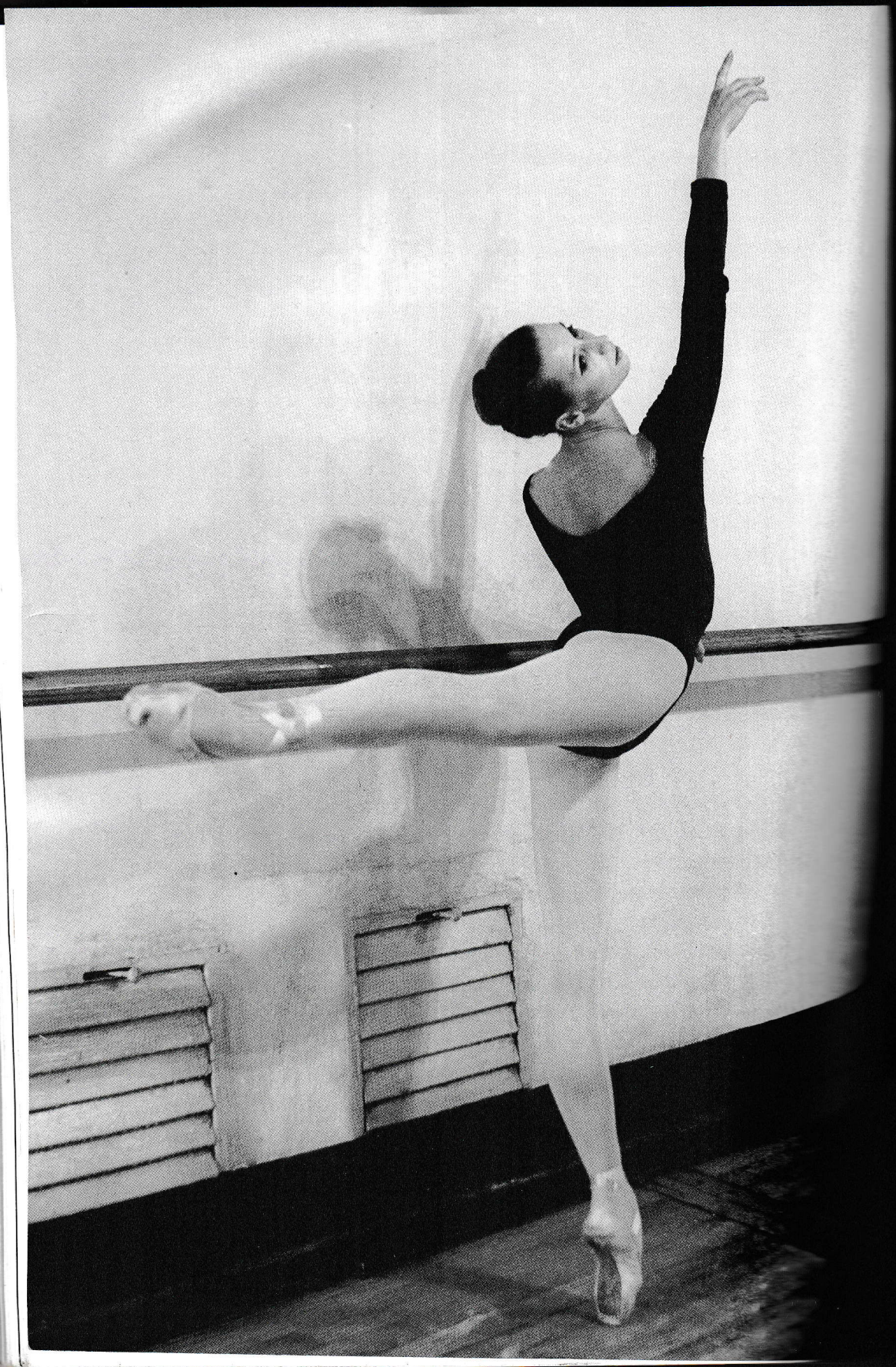
Американский подход к исполнению казался мне сугубо рациональным и, в сравнении с русской школой, был, безусловно, более экономичным по затрате усилий. Принцип русской школы – отдаться движению, почувствовать его всем телом, разгадать и сообщить ему характер – этот чувственный аспект танца не всегда принимался в расчет американскими танцовщиками: они подходили к движению больше как к заданной телу механической задаче. Неудивительно, что танец американцев в целом выглядел эмоционально менее щедрым, чем у русских танцовщиков. Это не означает, что у американских балерин отсутствовал артистизм. Он присутствовал, но зависел от личного шарма и темперамента, а не от привитых самому телу основ выразительности.

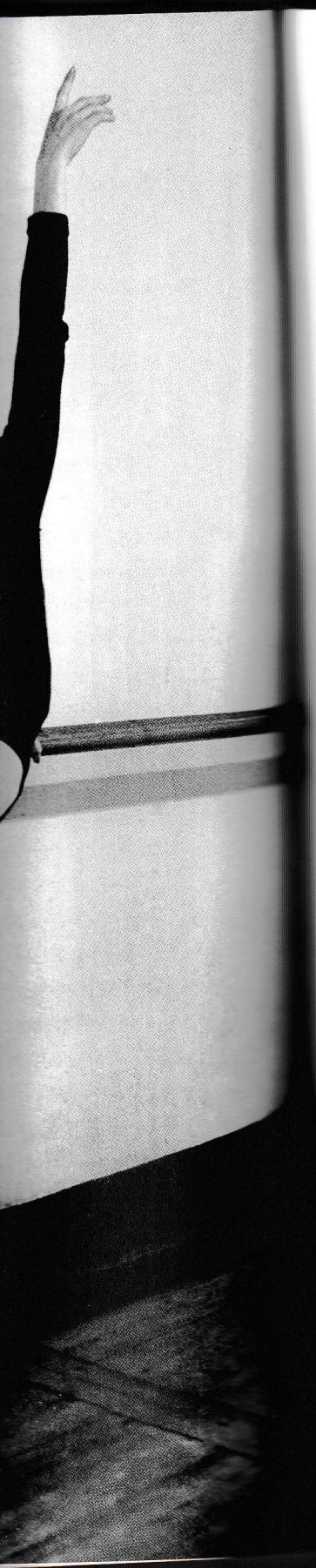
Репетиторы АВТ, следя за формальной точностью исполнения, практически не обращали внимания на внутренний подтекст pas. Между тем восприятие всякой роли через *характер и краски* движений и означает на профессиональном языке использование в образной палитре танца всех мышечных ресурсов, всего телесного аппарата. В это, прежде всего, упираются вопросы выразительности и артистизма.

У меня от природы хорошие стопы с большим подъемом. В России я как-то не думала об их важном значении в танце. В Америке я начала осознанно работать над стопами, их «дикцией» и «артикуляцией», превращая их в такой же выразительный инструмент, как кисти рук. Целью было – заставить стопы «говорить», «петь и допевать» движения. А также овладеть особым «рессорным механизмом» и целой гаммой отношений стопы с полом – при шагах, при сходе с пуантов, в plié или после прыжков, когда необходимо приземляться не сразу на стопу, а через кончики пальцев. И вскоре настал момент, когда мои ухищрения заметили и начали ставить мне в заслугу «особенные стопы». А поскольку их секрет еще не стал достоянием массового профессионального сознания, его называли «макаровский trade mark»*.

Мне, например, многое говорит о балерине ее сценическое исполнение développé – открывание ноги. Здесь важна не столько

* фирменный знак (*англ.*).





сама поза, сколько ход к ней, а точнее, *качество* этого хода – как преподносится нога. Мне неинтересно, если исполнительница просто вынимает или выкидывает ногу наверх. Я должна чувствовать в ее подъеме какое-то значение, можно сказать, цель достижения именно этой позы. Например, в вариации Одиллии после серии начальных вращений есть écarté наверх, в котором она должна горделиво утвердиться. Короче говоря, у балетных героинь не может быть ни «пустых» ног и стоп, ни «пустых» рук (да и пустых глаз тоже!). Движения должны быть наполнены внутренним мышечным самоощущением, которое и является их «сознанием», их «мышлением». Ведь выхолощенные (читай бессмысленные) ноги и руки превращают язык танца в чистую схоластику, а не в средство раскрытия сценического образа. Такой «танец ни о чем», своего рода телесный «бла-бла-бла», не может меня не расстраивать, настолько он не соответствует назначению нашего искусства.

Мне всегда необходимо найти значение роли, понять, что за характер у героини, как она взаимодействует с другими персонажами. Даже в бессюжетных балетах, где нет никакого «характера», я должна отыскать значение движений. Техника важна, но без выражения техника становится бессмысленной. Танец для меня, прежде всего, большой духовный опыт. Ради этого я и выхожу на сцену.

В русской школе танец начинается с первого же движения у станка – demi- и grand plié. «Какой же это танец? – спросят меня. – Это же просто упражнение». Да, упражнение, но в него уже закладываются элементы танцевальности, причем с первых классов. Вот открывается рука на вторую позицию, и перед тем как начать plié, нас учили «вздохнуть» рукой, повернув к ней голову, чуть приподняв кисть, – обязательно посмотреть на нее глазами, и затем рука уже идет вниз. Но дело не только в этой «дышащей» кисти и руке. На этот же затакт перед приседанием нужно еще обязательно вытянуться всем корпусом вверх, «подрасти», прежде чем идти вниз. То есть основное движение не делается сразу вниз на «раз» (как делают plié в американском классе). Есть некое предощущение «входа в движение» из затакта. Оно постепенно входит в твое тело и остается с тобой на всю жизнь как важнейшая эмоциональная краска танца.

Другой принципиальный момент – «русская спина».

Однажды во время спектакля Royal Ballet сидящая рядом со мной мадам де Валуа вдруг вздохнула и, посмотрев на меня, произнесла: «Ах, ничего нет лучше русской спины!» Что и говорить, спины у них действительно не очень экспрессивные, не «говорящие». Они не «живут», хотя они и могут прекрасно гнуться. Для меня же в спине заключена громадная доля танцевального красноречия и внутренней жизни моих героинь. Скажем, руки-крылья моей Одетты «растут» из спины, из лопаток. В спине сосредоточивается ее душевная мука и желание любви, спиной передается внутренняя тяга к принцу и невозможность от него уйти…

Интересно, что во мне до сих пор звучат постоянные замечания школьных лет: «Подтяни спину, опусти лопатки, раскрой плечи». Здесь такого не услышишь. Вместо этого: «Держи живот!» И артисты исполняют экзерсис у палки, втянув живот внутрь, а плечи и весь верх – не раскрыты, спина пассивна.

Еще один важный навык, которому в русской школе учат с малолетства, мне почти не приходилось встречать у своих американских коллег. Это так называемое чувство линии (или чувство позы). С ним мы ощущаем позу как форму, в которой все линии находятся в гармонии, то есть согласованы между собой. Измени чуть-чуть правильное положение руки, и вся поза «поплывет», исказится, из нее исчезнет красота. Мне как воспитаннице русской школы чувство линии в танце очень важно, а поскольку я еще рисую – близко и понятно. Но западные танцовщицы могли смотреть на себя в зеркало и не видеть, что стоят в некрасивом положении – их сознание занято чем угодно (контролем устойчивости или большим количеством пируэтов), но только не красотой позы в целом.

Предметом долгих размышлений в Америке стало для меня и понятие стиля и более всего – стиля в балетах наследия, который по мере нашего отдаления от прошлого повсеместно утрачивается.

Для меня исполнение, лишенное чувства стиля,– это не танец, а набор движений, пускай и эффектно выполненных. Сформулировать это таинственное чувство нелегко. Пожалуй, под ним я подразумеваю знание того, *чего нельзя делать* в романтическом или классическом балете. Это своеобразная система запретов, касающаяся позировок

рук, позиций ступней, положения корпуса, плеч и головы. Ведь если не придерживаться в танце этих запретов, то все балеты окажутся на одно лицо, и многообразие эстетического удовольствия от созерцания вариантов пластической красоты будет утеряно. Обкраденным окажется зритель, даже тот, который не вполне понимает стилистические различия, потому что при «спортивном» подходе к исполнению он никогда и не узнает, чем разнится пластическая красота «Жизели», «Баядерки», «Спящей красавицы» или даже «Манон».

Каждая балетная героиня и стиль, который ей придан, предполагает свою исполнительскую манеру, особое *вживание* в движение и всякий раз *различающуюся физику* мышц и ощущений. Я не могла использовать одинаковый рисунок рук в «Жизели» и «Сильфиде» или одинаково исполнять arabesques в «Баядерке» и «Спящей красавице». «Спящая…» – французская сказка, и в ней все должно говорить о стиле, условно, Людовика XIV – любой épaulement или даже изгиб шеи и поворот головы. Мне кажется, для понимания стиля балета не помешало бы знакомство с живописью французских художников Ватто и Буше или других мастеров той эпохи.

Я видела многих балерин, танцующих партию Манон в балете Макмиллана. Они были и выразительны, и эмоциональны, и технически безупречны. И все же мне в их исполнении чего-то не хватало. А не хватало то, что Манон у них не была француженкой и француженкой XVIII века – стилистическая краска, которая завершает образ. Отсутствие ее лишает роль Манон необходимой чувственности и изысканности.

Мое обостренное внимание к мелочам, нюансам и оттенкам движения проистекает из присущей мне всегда неудовлетворенности и желания добиться большего. Истина, как правило, прячется в деталях. Детали, божественные детали! – я всегда придавала им огромное значение (и этим, каюсь, досаждала партнерам, которым было непросто со мной работать). Сколько бы я ни танцевала ту же классику, я продолжала работать над выразительностью каждого пальца, сознавая, что пределов этой шлифовке нет. Просто не мыслю себе другого подхода. Отсюда и мое органическое неумение пускать пыль в глаза на сцене. Я не могу плутовать, слегка видоизменяя хореографию и облегчая ее для себя в погоне за успехом, не умею

создавать иллюзорное впечатление легкости исполнения, если этой легкости нет в ногах и во всем теле. Конечно, можно надеть на себя юбку из ткани, которая сама летит и продолжает движение. Но для меня предпочтительней, чтобы поверили в мою собственную воздушность даже тогда, когда я в репетиционной одежде. Можно и пуанты заказать себе такие, у которых вместо «пятачка» – квадрат, и начать демонстрировать на них свою устойчивость. Но я, в отличие от зрителя, знаю, что мастерство здесь не при чем. Никогда не используя подобных туфель (они не прибавляют красоты стопе и «срезают» линию ноги), однажды я все-таки не удержалась. Примерила оставленные в раздевалке пуанты одной известной балерины, попробовав удержать равновесие на одной ноге. И поразилась – с носка было не сойти! С тех пор я глядела на ее прославленный апломб другими глазами. Тогда как устойчивость в традиционной узкой обуви имеет в моих глазах прежнюю наивысшую цену.

Сила Кировского балета, блеск и отшлифованность его романтического и классического стиля заключались, кроме всего прочего, в строгом соблюдении амплуа танцовщика, обусловленного его физическими данными, внешностью и техническими ресурсами. В стенах театра процветала жанровая иерархия, ведущая начало еще от деятельности Петипа. Это деление на «голубых кавалеров», романтических балерин, «инженю» и «деми-характёр» было в труппе непреложным. По сравнению с Мариинским театром рамки амплуа в Кировском балете стали еще жестче. Анна Павлова в свое время танцевала и Китри, и Аврору, и даже характерный Панадерос. Мне же, романтической танцовщице по определению, «Дон Кихота» упорно не давали, поскольку Китри считалась виртуозной бравурной партией.

Прикрепленность к амплуа стимулировала развитие особенностей индивидуального таланта. Так, Алле Осипенко, балерине классических линий, никогда не поручались вещи романтического репертуара, а Валерия Панова, например, не подпускали к ролям классических принцев. Впрочем, некоторые танцовщики в силу своей танцевальной амплитуды – такие как Алла Шелест или Наталья Дудинская – танцевали почти весь классический репертуар, но тем не менее у каждого был свой персональный конек. То есть мы все

знали свою вотчину, совершенствуясь в ней актерски и технически. Однако в такой специализации были и свои минусы.

Амплуа, которое становилось второй натурой танцовщика Кировской труппы, гарантируя с одной стороны высочайший артистизм в его рамках, с другой – сковывало творческое развитие тех, чьи внутренние ресурсы оказывались шире отведенного им амплуа. К числу этих немногих принадлежала и я. Моя духовная жизнь развивалась гораздо интенсивней и куда быстрее, чем менялся мой репертуар. При классических линиях и форме природа наделила меня подвижным и обостренным «неоклассическим» нутром, алчущим разносторонней творческой пищи. Но в репертуарном «меню» театра ее зачастую не было. В этом коренился мой внутренний конфликт с Кировским балетом. Живущая во мне стихия чувств с каждым годом, приближавшим к зрелости, все сильней рвалась наружу, но находила выход лишь в ограниченном числе романтических балетов и редких постановках Якобсона. Неудовлетворенность положением вещей накапливалась и однажды подтолкнула к внезапному даже для меня самой побегу из театра.

Оставшись на Западе без наставников Кировского, я стала воспитателем себе самой. Поначалу я почти насильственно втиснула себя в строжайшие рамки вагановской методики, стараясь чтить ее букву неукоснительно. Во время выступлений я держала под контролем каждый шаг, мысленно анализируя все ощущения и следя за выполнением всех правил. И тут я почувствовала, что мои главные козыри начали куда-то улетучиваться: пропала эмоциональная раскованность и связанная с ней экспрессия танца, поубавилось певучести движений, исчезла и вдохновенная импровизация, прежде так часто освежавшая мои сценические реакции в многократно станцованных балетах. Я засушила себя, как лист в гербарии, – в отместку тело «умолкло». Это было уже как бы и не мое тело – то, чутко реагирующее на спонтанные порывы, мгновенно отзывающееся на сиюминутные эмоциональные побуждения, перечеркивая подчас наработанные вещи. Я убедилась, что головной контроль, дисциплинарное принуждение мне на сцене просто противопоказаны. Для меня важна полная отдача сценическому моменту, а тело само должно знать, что делать. Как только я пыталась его стреножить, обуздать, оно взбрыкивало, как своевольная

лошадь, и вовсе становилось непокорным. Возможно, мое тело умнее меня, и я должна не бороться с ним, а быть ему более послушна?..

Однако, «отпуская вожжи» на спектакле, я должна была натягивать их как можно туже на репетициях. Вот где приходилось быть к себе беспощадной! Кировский театр научил меня постоянной самокритике, но даже она не шла ни в какое сравнение с теми требованиями, которые мне пришлось предъявить к себе в работе на Западе. Там я почувствовала невероятную ответственность (в разы отличающуюся от той, что была в своем театре) за каждое выступление. Я ощутила всей кожей, что значит быть представительницей русской балетной школы, которая обязана отстоять ее честь. Такая психологическая нагрузка и сделала мои первые годы в эмиграции исключительно трудными. Однако же только достойно танцуя, я могла оправдать мой разрыв с родиной.

Чтобы достичь высокого профессионализма в разных танцевальных практиках, прекрасный опыт Вагановской школы и Кировского театра нуждался не только в моем анализе того, что в нем важно удержать, но и в дополнении, обогащении, развитии. Ориентиром для меня стало стабильное мастерство моих западных товарок.

Виртуозные элементы в любых сочетаниях выходили у них на сцене железно, без срывов. У меня же – только по вдохновению. В Кировском театре я всегда дрожала перед Одиллией и не могла предугадать, чем обернется на сей раз мой штурм вершин виртуозности Петипа. Но там неудачи мне все же прощались. В Америке, в окружении крепких местных балерин, я просто не могла себе позволить такой непредсказуемой техники и должна была добиться того, чтобы она меня не подводила. Мне пришлось внимательно проследить за техникой своих коллег, проанализировать все их секреты и приемы, поняв, что и как надо делать, и выработать, наконец, гарантированные рецепты для себя. Только тогда я смогла в танце не думать более о технике.

Удачным для себя приобретением назову освоенный мной «американский» апломб, придающий точность, устойчивость и законченность каждой остановке, а танцу в целом – эффектность. Огромное значение имело и расширение танцевального словаря благодаря новому репертуару. Разучивая современные тексты, я окуналась в море неизвестных мне движений и пластических выра-

жений. И в этом крайне интригующем меня процессе с удивлением знакомилась заново с собственным телом, открывая новые его возможности, о которых могла бы в России и не узнать.

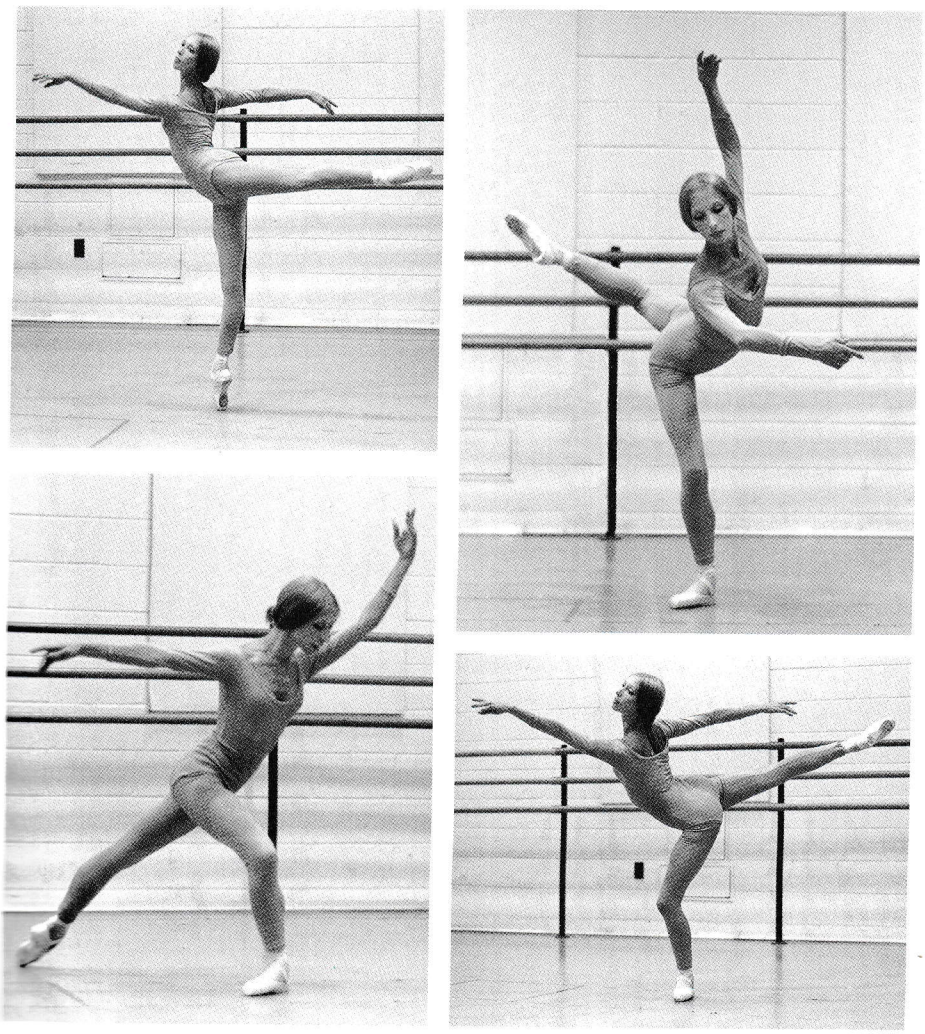
Так, в Кировском театре мне, конечно же, не приходилось встречаться с таким элементом танца, как «contraction»[1]. Но в модерне без него – никуда. Осваивала я его во время репетиций современного репертуара довольно долго. Зато, когда он стал выходить, вошел в тело, сколько, помню, было радости! Любое новшество должно стать моим, полностью органичным, чтобы я не боролась со своим телом, а получала от танца удовольствие.

Или еще одно западное приобретение. Никогда не думала, что я, всегда имеющая свои отношения с музыкой, целиком и полностью зависящая от нее и растворяющаяся в ней, смогу во время танца считать. Русские артисты (и я – не исключение) все-таки приучены танцевать по слуху, опираясь на фразу и мелодию. А среди западных танцовщиков гораздо более распространено другое отношение к музыке. Они танцуют, прежде всего, под счет, с опорой на метроритм – «раз, два, три, четыре». Сама музыка, содержание ее мелодий зачастую остается за границами их слуха. Но: никогда не говори «никогда».

В «Весне священной», которую я танцевала в АВТ в постановке Глена Тетли[2], мне волей-неволей пришлось прибегнуть к счету. По-другому попасть в музыку Стравинского было невозможно! Так и считала про себя всю сложнейшую кульминационную сцену, где Тетли устроил настоящий взрыв сексуальности. Но, хоть и двигалась под счет (даже заслужив комплимент от Нуреева: «Надо же, и считает правильно, как не русская!»), а эмоционально заряжалась все равно от музыки…

Конечно, для обретения нового качества своего исполнительства потребовалось время и много сил – процесс самопознания растянулся на долгие годы, заполненные практикой. Мне предстояло пройти через всех действующих хореографов, через все стили, чтобы обрести равновесие между вагановской школой и полной свободой выражения в танце. Первые годы эмиграции – психологически самые трудные и творчески самые интенсивные – сказались немалыми изменениями во мне самой. Огромное количество новых впечатлений, знакомство с массой новых людей необычайно расширили мой общий кругозор – это касалось всех сторон жизни. Но основной переворот сознания пришелся, конечно, на работу, условия и темп которой просто подталкивали меня к внутренним метаморфозам и новому пониманию профессии. В то же время я могла осмотреться и по сторонам, понять, как танцует мир, и занять в нем, к своему великому счастью, далеко не последнее место. Я рвалась в современный репертуар, и мне было лестно желание многих западных хореографов работать со мной. Во что бы то ни стало я должна была преодолеть предопределенные мне в Кировском театре рамки амплуа, реализуя себя в самом широком эстетическом диапазоне. Вместе с тем я никогда не стремилась уйти с территории, на которой состоялась как балерина – с территории классического танца.

На Западе я начала понимать, что профессиональный багаж, вывезенный мной из России, является настоящей сокровищницей. Я всегда была балериной интуиции и не знаю, останься я в Кировском театре, стала бы я так досконально анализировать секреты привитой мне школы и ее выразительных возможностей, как это потребовала от меня работа на Западе, где я должна была полагаться только на себя. Но я чувствовала, что, «поверяя алгеброй гармонию», приобретала более сознательный взгляд на секреты мастерс-



Урок. Позы классического танца. 1970-е

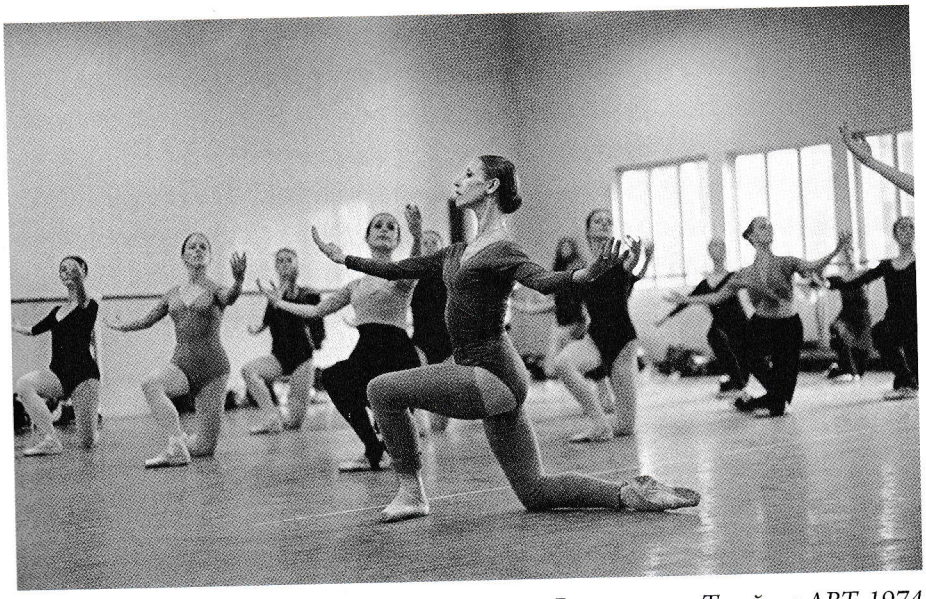
тва. Мне словно открывалось, куда надо двигаться в классическом танце, что есть совершенство исполнения балетной классики (а это именно русские балеты) и как следует над ней работать. Я вдруг поймала себя на желании поделиться своим накопленным богатым опытом. Мне хотелось убедиться в том, насколько глубоко я сама прочувствовала к тому времени стиль Петипа и сумею ли приобщить к нему танцовщиков, не учившихся по методике Вагановой. При этом я стояла, стою и буду стоять на том, что классический танец – вопрос не только техники, но и духовного содержания.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

«Тени» в АВТ – Взаимное «открытие Америки» – Вариация с шарфом – «Чудо Макаровой»

В 1974 году я предложила руководству American Ballet Theatre поставить акт «Теней» из балета «Баядерка». Для меня это был дебют в такого рода работе, и важно было не провалиться. К тому же я оказалась в роли первопроходца – «Тени» еще не ставились ни в одной американской труппе. Огромный профессиональный интерес вызывал сам процесс погружения американских артистов в неизвестную им русскую хореографию, текст которой я не намерена была адаптировать ни к их исполнительской манере, ни к их данным.

В Кировском театре мне пришлось танцевать в «Тенях» на всех уровнях их иерархической структуры: и в кордебалете, и в pas de trois (вторую и третью вариации), и саму Никию[1]. Но прошедшее время и множество новых текстов «затерли» хореографию Петипа в моем сознании. Целый месяц я жила словно в кошмаре, пытаясь ее восстановить, ведь никакого видео тогда не существовало. Клочки «Теней» всплывали в памяти, когда хотели и как хотели, – в лифте, в постели перед сном, за утренним кофе, на репетициях в АВТ, когда мне полагалось сосредоточиться совсем на другом балете. Я складывала из кусочков мозаику, записывала на допотопную кинокамеру и постепенно склеила это лоскутное



Репетиция «Теней» в ABT. 1974

одеяло. Напряжения это мне стоило адского, волновалась я ужасно. На первой репетиции у меня буквально подкашивались ноги от страха. И было отчего.

Прежде всего, я не знала, как развести на сцене 24 девушки-тени вместо кировских 32 и при этом не нарушить геометрических построений «белого балета» Петипа. Конечно, ограничиться 24 танцовщицами я была вынуждена. На Западе, смею утверждать, нет ни одной труппы (кроме, может быть, Grand Opéra), где можно было бы набрать нужный состав женского ансамбля. Двадцать четыре – это максимум. Во-первых, даже ведущие труппы, представляющие полнометражные балеты, как ABT или Royal Ballet, на самом деле не такие большие и не сравнятся по числу артистов с нашими. Во-вторых, далеко не всех танцовщиц можно поставить в классический пачковый кордебалет.

С разводкой состава мне вызвался помочь главный хореограф ABT Тюдор. С математической дотошностью он разработал план, расчертил сцену, но… из его расчетов ничего не вышло. Кончилось тем, что я развела девочек на глаз, руководствуясь лишь чувством сценического пространства, которое требовалось заполнить сообразно рисунку Петипа.

Композиция «Теней» изобличает руку раннего Петипа – в ней нет изощренности хореографического рисунка «Спящей…», как нет и ивановского импрессионизма, которым богат второй акт «Лебединого…». В стиле «Теней» доминирует игра линий, их чистая геометрия, в которую нужно вдохнуть одухотворенность и поэзию. Это по сути дела та классика, в красоте и гармонии которой сосредоточена суть русской танцевальной школы. Создать в танце эту изысканную простоту чрезвычайно сложно, потому что каждое движение должно быть выполнено технически совершенно, в строгом соответствии с академическим каноном.

Лично мне танец в «Тенях» сам по себе доставляет огромное наслаждение – наслаждение от правильности исполнения: насколько корректно закрываешь руку, аккуратно ставишь ногу в пятую позицию, поднимаешь ногу в arabesque без перекоса бедер, точно за спину. Но это наслаждение не самоцель – оно лишь сопутствует танцу, который может граничить или даже обернуться простым «классом», если каждое движение не «преодолено», иначе говоря, не переведено в другое измерение – поэтическое, которое продиктовано смыслом происходящего в «Тенях».

Этот смысл был далеко не так очевиден моим подопечным, как мне, видевшей перед собой весь спектакль Кировского театра. Ведь «Тени» лишь часть балета, один его акт, происходящий в сознании Солора, мучимого раскаянием и любовью к умершей баядерке Никии. Тени – вымысел романтического воображения, хотя они не облачены в романтический тюник, одним своим видом внушающий зрителю идею неземной отрешенности и вымысла.

У Петипа все тени одеты в пачки, а пачка, как у нас в балете говорят, обязывает. Ею предопределено следование законам академической эстетики. Таким образом, в «Тенях» двойная трудность стиля – это строгая классика, на которую как бы наложен романтический грим. Это своеобразная дань Петипа сильфидам тальониевских балетов, чью неземную суть он пытался передать уже средствами выпестованного им академического танца. В «Баядерке» нет полетности, обязательной для романтического балета. Отрешенный колорит «Теней» надо создать не ускользающими наклонами корпуса, не элевацией, а преодолением приземленности фигуры в

пачке, которая парадна, конкретна и в которой очень трудно быть неземным созданием из высшего мира.

При концертном исполнении «Тени» идут на фоне черных сукон, из глубины которых одна за другой выступают белые фигуры. В этом случае композиция Петипа воспринимается зрителями как чистая абстракция. Я же должна была объяснить девочкам, что выходят тени из некоего подобия расщелины или пещеры, над которой громоздятся угрюмые скалы Гималаев. По замыслу хореографа хоровод теней должен был передать чувство ночного воздуха, мистическую атмосферу мироздания. Первым движением каждой из 32 (в моем случае – 24) фигур становится устремленный вперед arabesque, после чего танцовщица откидывается, руки ее тянутся назад, словно ее влечет обратно таинственная тьма пещеры. И этот рисунок повторяется в унисон всеми выходящими участницами, пока они не заполняют всю сцену целиком…

Начинать работу пришлось не столько с разучивания текста «Теней», сколько с обучения русским правилам исполнения классических движений. И в этом смысле начинать с нуля, не только репетируя, но и давая девочкам уроки классики, поскольку видимые мне с точки зрения русской школы недостатки коренились в самом классе.

Прежде всего, игнорировалось plié, которое сообщает особую «сочность» ногам, наделяет их способностью «говорить» наравне с руками. Ноги не разворачивались, как необходимо, – предельно выворотно. Руки неправильно проводились из позиции в позицию. Экзерсис у станка проделывался «без головы», без ее сопровождения движений: у нас это серьезная ошибка. С первого взгляда бросалось в глаза отсутствие свободного «дыхания» в руках, выразительного корпуса, ракурсов épaulement. Все это переходило и в танец, укоренялось в исполнении, лишая его необходимого для «Теней» качества.

Мой английский в то время был далеко не так хорош, чтобы объяснять девочкам в ABT тонкости стиля «Баядерки» и входить в особенности русской исполнительской традиции. (А некоторые слова и вовсе не имели английского аналога – например, «одухотворенность».) Но, несмотря на мое косноязычие, девочки как-то умудрялись понимать меня. А главное, они слушали меня с неослабевающим вниманием и следили за каждым моим движением.

Моей задачей было дать им правильные образы-подсказки, помогающие ощутить характер каждого движения. То есть не только показывать текст, но и находить подходящие, обращенные к воображению слова на английском.

Например: «Carry yourself» («Несите себя») – как ходить по сцене, чтобы была величавость и приподнятость. При сценическом беге, которым девочки владели плохо, все время «оставляя» ноги позади корпуса, говорила: «Above the ground» («Над землей»), как будто «ветер вас толкает в спину». Или напоминала им: «Be sublime» («Будьте возвышенными») – и сразу приобретался нужный оттенок в позировках, приходило ощущение возвышенного состояния даже в простом замирании в relevé на пальцах.

Мне приходилось разъяснять моим подопечным азбучные, на мой взгляд, истины, которые тем не менее были для них «открытием Америки». Никогда прежде им так ничего не объясняли.

Как нужно не вскакивать на пуанты, а подниматься. А если спускаться с пальцев, то не на всю ступню сразу, а через «эластичные» стопы. Это очень важно и зрительно, и для создания атмосферы «белого балета», и для качества исполнения.

Репетиция «Теней»

Как чувствовать воздух между телом и руками, чтобы локти не висели – «как будто гвоздик под локоток подставили, и он не позволяет локти опустить».

Как вынимать ногу в écarté, не останавливая движения, пока оно не «дойдет» до кончика стопы – там оно и завершается.

Как плыть в pas de bourrée suivi – двигаясь, удерживая пятую позицию, только «задней» ногой, а не «передней».

Как переходить из одного движения в другое, не прерывая нити танца – аналогично тому, как мы разговариваем связанно, не делая разрывов в речи.

И как можно петь музыку телом…

И даже, что такое 1-й, 2-й, 3-й и 4-й arabesque и чем они отличаются друг от друга.

Я и объясняла и тут же показывала, в каком эмоциональном регистре должен звучать arabesque в «Баядерке» – то импульсивно устремленный вперед, то плавный, исполненный величавого покоя. Говорила им о том, что в каждом балете arabesques полны определенного смысла, который можно передать, если только заразиться настроением той или иной сцены, почувствовать его телом. Этому «переживанию» движения, пропусканию его через себя, «поеданию» его, как мы говорили в Вагановской школе, девочек до меня не учили. Но они искренне хотели добиться того, к чему я их призывала, и принуждать их мне не было необходимости. Они послушно выполняли все мои требования и повторяли pas до тех пор, пока они не получались так, как надо. И я была им за это страшно благодарна, потому что их старание вскоре помогло мне избавиться от чудовищного напряжения первых репетиций.

Конечно, стилистическим камертоном я взяла «Тени» Кировского театра. Я добивалась знакомого мне чувства ансамбля, говоря моим девочкам, что каждая из них – оттенок, играющий в общем пластическом полотне балета, каждая – отраженье, «тень» солирующей балерины. Слушать им такого рода авансы было лестно, и это помогало удерживать общее воодушевление.

Почти со всеми я работала индивидуально, отмечая сильные и слабые стороны. С помощью Дины Макаровой я записывала репетиции на кинопленку, но девочки не замечали постоянно направлен-

ного на них глаза камеры. Дома я прокручивала запись, отмечая для себя ошибки каждой «тени». Утром же, придя в АВТ, я объясняла артисткам, что у кого неправильно, и совместно мы выправляли огрехи. Они же только дивились моей «все примечающей памяти».

Работа с девочками постепенно превратилась в настоящую творческую радость. Мои подопечные оказались на редкость восприимчивы. Самое удивительное было то, что, когда я уже не репетировала с ними «Тени», они сами учили новеньких в том же стилистическом ключе, в каком муштровала их я. Я с благодарностью вспоминаю также педагога труппы Майкла Ланда, который не пропустил ни одной моей репетиции и благодаря своей исключительной памяти запомнил все до деталей. Впоследствии он замечательно продолжил мою работу, не давая труппе утратить стиль «Теней». А потерять его было легко, ведь он не «сидел в теле» американских артисток. Поэтому я так много времени тратила на то, чтобы закрепить передаваемые стилистические навыки и качество исполнения.

Когда наладилось полное взаимопонимание, я перестала смущаться, стала даже покрикивать на них, требовала, негодовала, по сто раз проходила один и тот же кусок, поощряла. И надо сказать – мои девочки показали себя по-настоящему творческими людьми, понимавшими, что предела совершенству в такой вещи, как «Тени», нет и нам надо лишь отдаленно и постепенно приближаться к идеалу.

С главной женской партией «Теней» дело оказалось сложнее. Нужно было научить двух исполнительниц Никии – Мартин ван Хаммель и Синтию Грегори – весьма труднообъяснимым вещам.

В Никии абсолютно необходимо сочетать совершенство технического исполнения с просветленной отрешенностью, ибо просветленность облика Никии и есть обещание прощения, по которому томится Солор. Балерина здесь обязана схватить мистическое настроение, которым пронизаны тишина и покой скрипичного дуэта Никии с Солором – их первой встречи в преддверии горних высей. Если не почувствовать сакральный характер происходящего, то весь набор движений будет выглядеть лишь классным экзерсисом. А по смыслу Никия, перед тем как увести возлюбленного за собой в царство теней, должна посвятить его в таинство высшего мира.

И вынимая ногу в a la seconde, нужно это делать так, как будто открываешь требник или читаешь молитву. Без этого литургического настроя не передашь свершающегося откровения, во имя которого ставил дуэт Петипа.

Во втором, уже оркестровом и грандиозном, адажио героев среди белого кордебалета также есть секреты, которым непросто научить. Например, как Никии следует смотреть на Солора. Взгляд здесь не должен «конкретно» видеть героя. Он всегда направлен как бы через расстояние, подразумевая незримое пространство между умершей и пребывающей в вечности Никией и живым, представляющим себе свою встречу с ней Солором.

Мне самой Никию танцевать было вдвойне трудно, потому что моя ответственность перед собою и моими подопечными чрезвычайно возросла. Требуя от каждой «рядовой тени» стилистической непогрешимости, я сама должна была служить известным образцом. И это меня сковывало. Я не прощала себе ни малейшей ошибки, нервничала, тело не слушалось, словно ощущая мою внутреннюю несвободу. Несмотря на успех у публики, я не была удовлетворена своими первыми выступлениями в «Тенях».

Одно место в роли всегда меня мучило. Имею в виду вариацию с шарфом, заставляющую нервничать – думаю, не ошибусь – всех исполнительниц партии Никии-тени. Вариация состоит из двух разделов – адажио и аллегро. Что необычно, начальная певучая часть танцуется с шарфом. Поэтому на нее выходит и Солор: он держит один конец длинного шарфа, а Никия – другой. Шарф между ними – символ их духовной связи. Белая ткань, парящая над Никией, безусловно, усиливает поэтичность ее танца, но создает дополнительные трудности для балерины вдобавок к сложности самого танца в этой части с шарфом.

Дело в том, что на второе проведение музыкальной фразы (после grand foutté с pas de bourrée) поставлены большие туры в arabesque с завершением их двойным пируэтом en dedans. Трудная комбинация, которую надо выполнить три раза. На ней очень устаешь, и потому танцовщицы невольно здесь «подгоняют» темп, чтобы побыстрее скрутить туры и тем самым сберечь силы. Однако музыка адажио сопротивляется такому ускорению.

Но еще печальнее то, что убыстрение движений сразу разрушает чары сомнамбулического образа танца.

Меня всегда удивляло, что балерины подходят к этой комбинации туров чисто технически и работают над вращением как таковым, а не над образным его характером. Чтобы выполнить трижды по три тура в arabesque (конечно, это сложно – да еще и вправо и влево), используется активный, дающий форс, «вскок» на пальцы. При этом забывается, что вся первая часть вариации потому и медленная, что Никия-тень начинает танцевать ее в состоянии небытия или забытья, в общем, погруженная в транс. Все ее движения плавные и заторможенные, как во сне, и, пока она не пробуждается (в разделе аллегро), в них не может быть динамики, резких толчков, сдвигов темпа. Здесь не вскок – а выжим на пуант, не вращение в arabesque – а кружение самого arabesque, кружение, от которого должно веять вечным покоем... Я придумывала себе, что оно не останавливается, оно течет, ровно и меланхолично, наворачивая круг за кругом, незаметно проскальзывая границы relevé. Такой вот засел в голове образ. И выношенное мной ви́дение вариации буквально не давало мне покоя.

Однажды на репетиции у меня получилось то, что надо: не свертеть, а словно проплыть круги в позе arabesque. Я поймала желанное и ни с чем не сравнимое ощущение! Но на сцене оно не повторилось. Образ ускользнул. И ускользал на последующих спектаклях. А мне настолько хотелось согласовать исполнение с задуманным, что перед одним из них я сделала на репетиции, наверное, сто туров в arabesque. Увы, только повредила себе колено…

Эта всегдашняя концентрация моего сознания на сложнейшей образной задаче в медленной части вариации, вероятно, и была причиной одного случая – еще в мою бытность в Кировском театре – о котором я хочу рассказать. Не танцуя тогда Никии в полной версии «Баядерки», я иногда выходила в этой партии в концертном исполнении «Теней». Тем более мне было важно поддержать атмосферу самой мистической картины балета, и вариация с шарфом играла в этом намерении не последнюю роль. Видимо, сосредоточенная на внутреннем состоянии, я упустила из вида удерживаемый в руке шарф и забыла его вскинуть верх. Он мне

«Тени». Никия. Солор – М. Барышников

тотчас «отомстил». Вращаюсь в arabesques, а «просевший» шарф начинает заматываться… вокруг моей шеи. Круг за кругом, еще двойные пируэты – и вот я уже едва дышу в шарфе-удавке. Пришлось прервать вариацию и уйти со сцены, чтобы не стать второй Айседорой Дункан[2]. Можно себе представить, с какой внутренней опаской с тех пор я выходила на вариацию Никии с шарфом…

3 июля 1974 года должно было состояться «крещение» отрепетированных мной «Теней» на публике. На премьере я волновалась так, как, пожалуй, никогда в жизни. Бледная, дрожащая, с потными руками, я сидела рядом с Тюдором. И когда первая девочка в начале адажио теней пошатнулась в позе écarté (а такие вещи, как известно, незамедлительно передаются всему кордебалету), я замерла от ужаса. А тут еще Тюдор подлил масла в огонь. «Вот-вот. Это только начало. Сейчас они все пойдут ходуном», – не без веселого злорадства прошептал он. (Правда, позднее Энтони сказал, что никогда корде-

Премьера «Теней» в АВТ. 1974

балет АВТ так замечательно не танцевал.) По счастью, моя тревога была мнимой. Когда «парад теней» закончился и девочки разошлись по сторонам, вычертив строгие линии вдоль кулис, в зале раздались оглушительные непрекращающиеся аплодисменты. Они длились и длились, принимая характер стихии. Несколько раз дирижер взмахивал палочкой, чтобы вести действие дальше, но зал не унимался. Только когда он все-таки дал вступление к вальсу на аплодисментах, они постепенно утихли. Балет продолжился выходом трио теней…

Премьера «Теней» прошла с громадным успехом. Взыскательная Арлин Кроче, к моему глубокому смущению, назвала свою статью «Чудо Макаровой». Но в каком-то смысле мои американские подопечные и впрямь совершили чудо. Это был их настоящий триумф. Девочки оказались на высоте – даже чисто вывернутые пяточки, над которыми мы столько бились, ни разу не смазали.

Ну а мои чувства не поддаются описанию – так я была счастлива. Я еще больше уверовала в правоту принципов моей русской классической школы, перед которой я в постоянном долгу.

моя тревога
разошлись
е раздались
длились и
ижер взма-
е унимался.
дисментах,
ю теней…
зыскатель-
а свою ста-
ериканские
ящий три-
тые пяточ-
.
была счаст-
ей русской
ту.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Сол Юрок – Гастрольное кочевье – Встреча с Каллас – Курьезы La Scala – Чего только не происходило… – Трудности в Лондоне – Западная «Спящая красавица»

После двух первых сезонов напряженной работы я почувствовала тесноватость репертуарных границ АВТ. Мой артистический рост, который я не могла не ощущать, подталкивал меня к новым творческим перспективам, но уйти из АВТ было слишком мучительным шагом. Моя русская привычка к театральному стационару, неприязнь к кочевой жизни, неуверенность, заставлявшая спрашивать себя: «А вдруг я никому больше не буду нужна?» – тормозили принятие этого решения. Возможно, я просидела бы в АВТ еще бог знает сколько времени, если бы в мою жизнь не вмешались два человека – мой будущий муж Эдвард Каркар и знаменитый американский импресарио Сол Юрок.

Юрок пристально следил за моей карьерой еще с начала 1960-х годов, выделив меня в Кировской труппе. Он часто приезжал в Ленинград, и как-то раз Константин Михайлович Сергеев даже снарядил меня проводить господина Юрока в аэропорт, где я умилила его, поднеся ему «русский сувенир» – банку с домашними солеными грибами. Впоследствии он не раз растроганно вспоминал этот подарок. Уже в мою бытность в АВТ Юрок, как я потом узнала, часто бывал на моих спектаклях, но за кулисами не появлялся, так

как был связан гастрольными проектами с Россией и не мог рисковать из-за контактов с «невозвращенкой».

По его желанию мы встретились с ним тайком, в одном из загородных ресторанов (он был истинный гурман). За ужином он заметил, что мне как балерине не пристало находиться на привязи у АВТ или у какой бы то ни было иной труппы. Мой удел – быть интернациональной балериной, со всеми и ни с кем в отдельности, вбирая в себя все лучшее в мировом балете. Юрок подлил масла в огонь уже бродивших во мне желаний, вселил в меня уверенность, что я не пропаду, и в итоге помог осуществлению моей мечты об артистической свободе.

В преддверии этих перемен обо мне неожиданно вспомнил Лондон. Под конец 1971 года меня пригласили принять участие в гала для английской королевы, проходившем в стенах Covent Garden. Договорились, что я станцую Черное pas de deux «Лебединого озера» с танцовщиком из Royal Ballet Дональдом Маклири. Перед концертом была устроена генеральная репетиция, на которую в большом количестве стеклись критики, журналисты и фотографы. Я репетировала с большим эмоциональным подъемом, но какой-то злой рок имел на меня в Лондоне свои виды: при исполнении перекидного jeté я, приземляясь, порвала бедренную мышцу. Боль была такая адская, что я закричала, однако мой крик утонул в звучащем оркестре. Превозмогая боль, я еле доковыляла до кулис, где ко мне бросилась на помощь Нинетт де Валуа, и меня буквально на руках отнесли в грим-уборную. Таким образом, начало отношений с Royal Ballet вновь отложилось на неизвестный мне срок (правда, оказавшийся недолгим).

С 1972 года я начала гастрольное кочевье по миру – настоящий олимпийский марафон по континентам, театрам и сценам, продлившийся несколько лет – до моей вынужденной паузы из-за рождения сына в 1978 году. Между тем с АВТ полностью я не порвала и была очень рада этому. Я по-прежнему все эти годы оставалась его ведущей балериной, но могла уже сама выбирать, когда, сколько и что мне танцевать. За мной сохранялся весь мой репертуар, классический и современный, а также он пополнялся и новыми премьерами. Следует учесть при этом, что и Royal Ballet вскоре широко рас-

пахнул мне свои двери, и мне был предоставлен в труппе Covent Garden тот же статус *Permanent Guest Artist**, что и в АВТ (ужасно расстроив этим добрейшую Люсию Чейз). Таким образом, я обрекла себя как бы на тройную профессиональную нагрузку, прибавив к графику выступлений в ранге независимой интернациональной балерины обязательства перед двумя ведущими компаниями по обе стороны Атлантического океана. Этим и определялось мое, без преувеличения, исключительное положение, благодаря которому мне удалось сделать свою творческую да и повседневную жизнь более чем насыщенной и разнообразной.

Выступления в Риме, Париже, Стокгольме, Милане, Мюнхене, Цюрихе, Копенгагене, Берлине, Гамбурге и прочих европейских городах, десятки «Лебединых озер» и «Жизелей» в Южной Африке, спектакли с Пенсильванским балетом, туры по Латинской Америке и Австралии – все эти балетные странствия разматываются передо мной, как старая подпрыгивающая лента, где порою перепутаны кадры. Я рассматриваю их со слегка иронической улыбкой. Теперь я понимаю, что те опыты могли быть неравноценны и, возможно, не стоило тратить силы на некоторые из них. Но я выиграла в главном: я перепробовала себя во всем, что только было возможно, благодаря чему приобрела сценическую выносливость, не снившуюся мне прежде. Кроме того, я начала четче понимать, что мне интересно делать в балете как балерине и актрисе. Такое самопознание было для меня жизненно необходимым, чтобы в дальнейшем не ошибаться в выборе репертуара. Наконец, я гордилась тем, что не сидела на сундуках с моим кировским богатством и не транжирила накопленное в России. Нет, я прирастала новым творческим багажом, и отданное этому время работало на меня.

Одна из памятных мне гастролей состоялась в Турине, в театре Regio, где я танцевала в опере Верди «Сицилийская вечерня». Это был режиссерский дебют великой оперной примадонны Марии Каллас, которая и пригласила меня участвовать в своей постановке во вставном дивертисменте. Еще до Турина нас познакомил наш общий менеджер Горлинский. Оказалось, она где-то

* постоянный приглашенный артист *(англ.)*.

видела мои спектакли. Я же знала о ее искусстве только по пластинкам – еще в Ленинграде. Голос Каллас, вернее, человеческие драмы, заключенные в самом звучании ее голоса, конечно, не оставлял меня равнодушной, и мне всегда было жаль, что я не застала ее на сцене. В России она никогда не выступала, а к началу моей западной жизни ее карьера уже закончилась.

Бывая в парижском доме Каллас, я была пленена этой необыкновенной женщиной – ее прямотой в разговоре, ее интеллектом, отсутствием всякой претенциозности или позы, элегантностью и шиком. В обиходе она мало напоминала ту оперную диву, чьи эксцентрические выходки были в центре внимания журналистов всего мира в 1950-х – начале 1960-х годов. В ее пластике, в ее жестах и манере двигаться была какая-то особенная заразительность, что не укрылось от моего балетного глаза. Мы много говорили с ней об артистизме. Помнится, я как-то сказала ей, что в классическом балете – в частности, на Западе – мало кто умеет выразительно использовать руки, сделать их «говорящими». Скажем, в «Жизели» почти никто не может сделать жест Батильды – аристократически-царственно и в то же время непринужденно обратиться к Жизели, как бы вопрошая: «В чем дело?» – в тот момент, когда она с простодушным восхищением гладит подол ее расшитого золотом платья. Обычно этот жест получается тривиально-театральным, потому что кисти и запястья у большинства западных танцовщиц не работают. Я говорила Каллас о том, что если они двигают рукой, то всею рукой от плеча, не раскрывая ладони, заканчивающей движение и как бы слегка запаздывающей. Говорила и о том, что этот запаздывающий всплеск кисти – словно точка над «i» и что танцовщице надо чувствовать воздух между телом и руками и как бы ощущать вес собственных рук. Это важно для красивого port de bras, потому что кисть, закрывающая движение, необыкновенно выразительна. Через нее можно выразить характер и любые эмоциональные оттенки. Кстати, об этом часто говорила в своих интервью Майя Плисецкая, сама обладательница несравненных рук. «Я уверена, что вы этот жест сделали бы с легкостью», – сказала я Каллас. И она тут же воспроизвела этот жест с такой королевской грацией и простотой, что я просто

обмлела. Поворот головы, шеи, выражение глаз – все было най-
но экспромтом и абсолютно точно.

Каллас была актрисой с головы до пят – это буквально сквозило
ней. Когда я узнала из газет о ее скоропостижной кончине, я не
просто огорчилась, как мы огорчаемся смерти знакомых нам лю-
дей. Я подумала о том, что Каллас была тем редким и потому драго-
ценным воплощением природного артистизма, чью тайну, никем не
разгаданную, она унесла с собой…

Но вернусь к нашей творческой встрече. Балет, доставшийся
мне в ее «Сицилийской вечерне», был примерно того же рода,

что «Вальпургиева ночь» в «Фаусте». Ставил его для меня и моего партнера, солиста Grand Opéra Аттилио Лабиса, Серж Лифарь, изображая довольно незатейливыми средствами времена года, метаморфозы природы. Хореографически это была чистая эклектика – классика чередовалась с неоклассикой и характерными танцами, но дававшая мне возможность показать себя в разных стилях. Меня выносили на сцену на некоем подобии пьедестала на манер богини Флоры, наряженной в духе Боттичеллиевой «Весны», и один танец – то мазурка в лирическом эпизоде, то вакханалия в осеннем цикле – следовал за другим.

Вечера от репетиций были свободны, и я часто проводила их с Лифарем, с которым мы сдружились. Он весьма веселил меня забавными историями из своей богатой событиями жизни. И все они могли послужить иллюстрацией старого принципа «Se non e vero, e ben trovato»*. После премьеры он подарил мне свой рисунок (абстрактное танцевальное движение) с весьма лестной надписью: «Страдивариусу танца».

Его балет при всей непритязательности имел успех, по-своему даже выделяясь на фоне довольно серой постановки. Похоже, и сама Каллас восприняла свой режиссерский опыт самокритично. К тому же ее разочаровали главные оперные исполнители. После премьеры она пришла ко мне в уборную и сказала: «Единственным настоящим искусством в этом спектакле были вы».

Разочарование певцами в Италии – возможно ли такое? Где же еще умеют петь так мастерски, как на родине бельканто? Но однажды я сама наблюдала, что творилось на представлении самого престижного и знаменитого итальянского театра La Scala. Я тогда была приглашена выступать в «Весне священной», которую специально на меня ставил Джон Тарас (в содружестве с известным итальянским скульптором и художником Марино Марини). Но я о другом. За день до моей премьеры в La Scala шла опера «Бал-маскарад», и интендант театра любезно пригласил меня на спектакль. Проходим в зал, садимся. Идеальная дисциплина – три звонка, двери закрываются, и в зал никого из опоздавших не пускают. А случилось так, что в тот вечер на спектакль опоздала… сама

* Если это и неправда, то все же хорошо придумано *(итал.)*.

Элизабет Тейлор – весьма своенравная знаменитость Голливуда. Можно представить, в какой ярости она была и какой скандал закатила, требуя ее впустить. Мой спутник, однако, не обратил на это никакого внимания. «Даже великий Чаплин не позволял себе опаздывать в La Scala», – заметил он с достоинством.

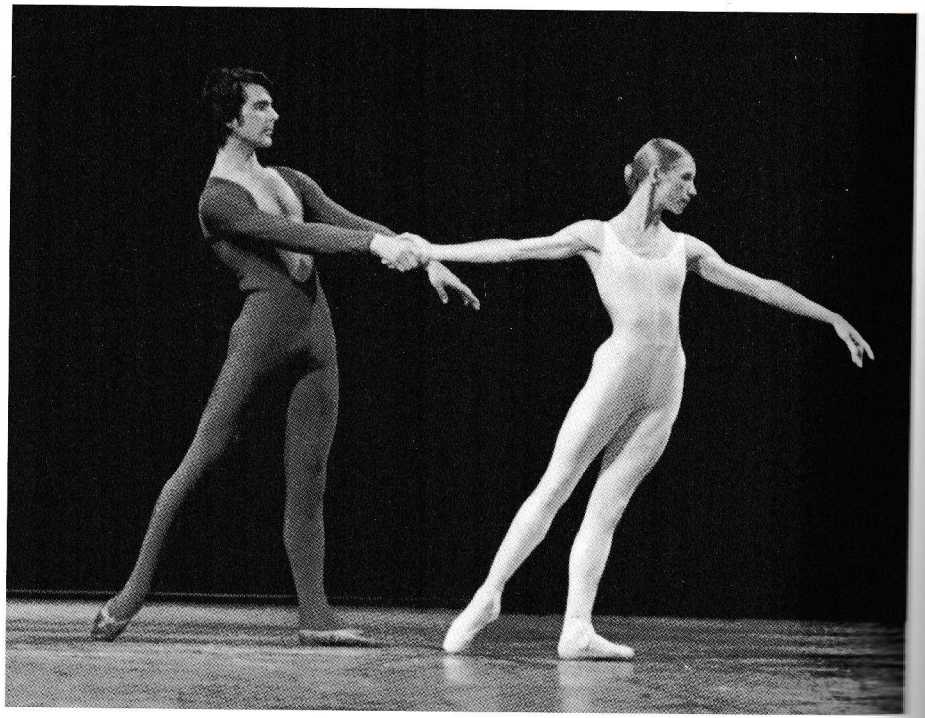
И вот гасится свет, дирижер встает за пульт, оркестр начинает играть прекрасную вердиевскую увертюру. Не успела она закончиться, как среди на редкость респектабельной публики поднимается страшный шум со свистом – одни зрители недовольны исполнением, другие выражают одобрение. Но я еще не знала, что будет дальше. А дальше на сцену выходит тенор, исполнитель роли Ричарда, и поет свою арию: «La rivedra nell' estasi … » И тут из зала в него начинают лететь… сначала я даже не поняла, что, но, как оказалось, это были помидоры! Впервые в жизни я видела что-либо подобное. Ошеломленная этим зрелищем, я невольно воскликнула: «Мамма миа! Неужели и в меня полетят помидоры??!» Ответ на свой вопрос я получила лишь назавтра. Слава богу, пронесло!

В La Scala меня удивила еще одна странная традиция. Гонорары за выступления артистам почему-то приносили в антракте, причем разносчиками денег выступали сами финансовые магнаты, спонсоры театра. Ты сидишь в гримерной, готовишься, чтобы выйти на сцену и превратиться в неземное существо, а к тебе приходят и выкладывают «чемодан» денег – ведь, как назло, итальянские лиры были громадными бумагами мелкого достоинства, так что любая сумма весила просто килограммы. Ты в панике: пытаешься уразуметь, куда их девать – в гримерке не оставишь, в балетный костюм не спрячешь. И вот уже эта житейская проблемка становится твоей головной болью прямо перед выступлением. И я, помню, все пыталась тогда понять, как можно так смешивать деньги с искусством?..

Чего только не происходило со мной в моих гастрольных странствиях! Однажды я еще раз смогла убедиться в силе своей интуиции. Я должна была танцевать в Мюнхене «Ромео и Джульетту» в постановке Джона Крэнко. Я готовилась к спектаклю, усердно учила текст. Как вдруг незадолго до выступления сваливаюсь с приступом боли в животе. Врачи ставят диагноз «аппендицит», и меня немедленно увозят в больницу. Назавтра назначают операцию, с

утра собирается бригада, и меня готовятся положить на операционный стол. Но, хотя я по-прежнему корчусь от боли, какое-то шестое чувство или, если хотите, внутренний голос, ясно говорит мне, что я не должна делать операцию. Я быстро собираю вещи (слава богу, они оставались при мне) и, крадучись, выхожу из палаты. Мне везет: коридор пустой, и мой побег остается незамеченным. Через несколько дней я танцую балет. «Аппендицит» оказался всего-навсего желудочным гриппом.

Чрезвычайно тяжело физически проходили гастроли в Южной Африке. Йоханнесбург, столица страны, находится на значительной высоте над морем. Мало что стоит жара, еще и не хватает кислорода. А танцую я «Лебединое озеро». Спасало одно: за кулисами театра стояли цистерны с кислородом, от которых тянулись шланги. Уйдешь со сцены в полуобмороке и – к этим цистернам: только так можно было отдышаться… И тем не менее, согласно контракту, я провела четырнадцать «Лебединых…» подряд, выходя на сцену ежедневно! Сама себе не верю. И не поверила бы, что такое воз-



«Concerto». С Д. Маклири

можно, если бы мне сказали о том раньше. Зато после такого «марафонского забега» я весьма технически окрепла и стала чувствовать себя в партии Одетты – Одиллии намного уверенней, чем прежде.

Вскоре после ухода на хлеба свободного художника мои гастрольные маршруты начали пролегать через Лондон. Через полгода после неудачи с лондонским гала я вновь получила приглашение – на сей раз выступить в нескольких спектаклях Royal Ballet. Летом 1972 года я станцевала на сцене Covent Garden две «Жизели» с Энтони Дауэллом и два «Лебединых озера» с Дональдом Маклири, к которым присовокупила «Шопениану» и pas de deux из «Дон Кихота».

Увы, большой радости эти спектакли мне не принесли. Мои отношения с труппой складывались непросто. Я чувствовала настороженность, даже опаску, с какой английские артисты воспринимали *Russian ballet star.* Особенно это мешало мне в партнерстве. Я пыталась найти прямой человеческий контакт со своим будущим Альбертом – Энтони Дауэллом, но все мои усилия разбивались о его робость и чисто английскую сдержанность. Казалось, он боялся выйти из рамок и сделать что-то не comme il faut*. Эта натянутая вежливость страшно сковывала нас обоих, и в преддверии моего дебюта в труппе меня это очень беспокоило. Как и сама английская постановка «Жизели».

Она меня не вполне устраивала: какое-то сладенькое пейзанство, докучная пантомима, иллюстрирующая всякие глупости вроде «пора будить мамочку». Трудно было примириться с темным освещением сцены, при котором буквально ничего не было видно. Наконец, моя интерпретация Жизели, уже несколько американизированная, не встретила особого сочувствия у англичан.

А дело в том, что излишняя эмоциональная открытость и порывистость, отвечающии традициям Кировского театра, в Америке, что называется, не работали (сказывались различия в восприятии и культурном опыте), и я не могла не принять это во внимание. Моя американская «Жизель» стала сдержаннее, ее контуры я прописала заново, убавила полутона, сделала свою героиню менее рафинированной, даже, если угодно, приземленной, стала больше

* [illegible] хорошего тона *(фр.)*.

акцентировать ее болезненность, а не странность натуры. В первом акте хваталась за сердце, имитировала приступы головокружения, обосновывая и подготовляя ее скоропостижную смерть от нервного потрясения. И вся трактовка, как мне сейчас видится, выглядела тогда слегка «черно-белой», и впоследствии я от нее отказалась.

Вот эту мою американизированную Жизель не приняли в Лондоне те, кто знал мои прежние спектакли еще с Кировским театром. Они говорили, что мой подход недостаточно эстетичен, обнаруживали пропажу русских оттенков и исполнительских мелочей, всякого рода недосказанности, иначе говоря, всего того, что составляло поэтическую традицию в интерпретации «Жизели», которая полюбилась в Лондоне со времен гастролей Улановой в 1956 году. «Зачем вы так усилили драму? Она должна быть очерчена лишь намеком», – говорили мне. (Были ли они правы? Теперь думаю, да…) Кроме того, на первом спектакле на моем настроении неблагоприятно отозвались какие-то досадные мелочи. Скажем, я была почти сражена гробовой тишиной в зале после выхода Жизели из могилы и стремительного entrée – в Америке мое кружение на одной ноге в позе arabesque обычно вызывало взрыв аплодисментов. Но в Англии, оказывается, не полагалось аплодировать во время представления, дабы не нарушалась кантилена действия. Одним словом, опыт с первой «Жизелью» в Royal Ballet для меня был огорчителен.

С «Лебединым озером» дело обстояло куда лучше. Мой новый партнер Дональд Маклири в роли Зигфрида держался, не в пример Дауэллу, уверенно, без излишнего пиетета к заезжей балерине. Я, к полной своей неожиданности, начала с ним идеально вертеть туры. Великолепный партнер, он едва ли не единственный умел мгновенно находить центр тяжести партнерши, как у нас говорят, «ставить на ногу», тут же отменно давал форс, а дальше, стоя точно «на ноге», накручивала круги уже сама. Ему даже не надо было меня искусственно «подкручивать», чем часто грешат партнеры, создавая иллюзию вертящейся, как юла, балерины. И секрет-то у Дональда был наипростейший: перед пируэтами он тыкал мне пальцем в середину позвоночника, и моя спина моментально выпрямлялась – стержень для туров был готов… Репетировать с ним было одно удовольствие из-за присущего ему, как и большинству англичан, за-

мечательного чувства юмора. Смех всегда скрашивает нашу тяжелую работу, дает разрядку напряжению. Дональд смеялся над моим произношением и ошибками в английском – и я вместе с ним. Ну разве не смешно, когда он говорил мне в зале во время движения: «It is necessary to make lunge» («Надо сделать выпад»), а я отвечала: «Спасибо, я уже позавтракала», воспринимая на слух слово «lunge» как английский lunch (ланч). Так мы с Дональдом и подружились. Именно с ним я танцевала весьма насыщенный акробатическими поддержками дуэт на музыку Стравинского, который для одного гала (в честь лорда Дрогеда) сочинил Кеннет Макмиллан[1]. Но это было уже в 1974 году.

А в 1973-м у меня появилась возможность станцевать в Лондоне «Спящую красавицу», которая в репертуаре АВТ не шла.

Я не бралась за «Спящую красавицу» со времен моих гастролей с Кировским театром в Японии. И, как нередко бывало в таких случаях, выходить в сложнейшей партии Авроры тогда пришлось с наскоку, не имея возможности ее хорошо отрепетировать. И вот прошло несколько лет. Теперь я должна была войти в другую, непривычную мне «Спящую…» Royal Ballet, поставленную когда-то в Англии однофамильцем нашего Сергеева – Николаем Сергеевым из Мариинского дореволюционного балета. Возможно, его версия была ближе к прежней петербургской, нежели кировская «Спящая…», прошедшая через руки хореографов (в частности, Федора Лопухова и Константина Сергеева). Но в целом ее отличал ярко выраженный стаккатный стиль, и, как мне показалось, это балет отнюдь не украшало.

Камнем преткновения тотчас стали для меня чисто английские акценты у Авроры в адажио с четырьмя женихами, как раз связанные с общим стилем этой «Спящей…». По английской традиции, эталоном которой была Марго Фонтейн[2], каждый attitude Авроры полагалось быстро принять и зафиксировать на первой музыкальной доле такта. В Кировском у нас не было такой привычки – мы, напротив, постепенно «врастали» в attitude. Практически каждый arabesque и attitude – а их в партии Авроры предостаточно – обнажал разницу наших подходов, и в итоге хореографический текст роли обретал в общем-то при одинаковых движениях не совсем привычный мне вид.

Английский arabesque – по сравнению с русским – если можно так сказать, более экономный, не такой «щедрый», что ли. Он статичен по определению, он – собственно *поза*, а не *движение*. Поза как укол иглой – раз и сразу есть, следующая поза – заново укол. В этом, безусловно, есть эффектность – танцовщицы моментально замирают в arabesque, держат его, смотря на публику: вот какая я! Но мне мешает его «схваченная», «обрезанная» форма: тело не тянется за рукой, рука не продолжает движение тела, а словно прикована к нему.

Наш arabesque – другой. Он как бы не желает останавливаться, преодолевает статическую форму позы, продолжая инерцию движения, устремления в пространство. В краткости отпущенного ему мига он длится и живет – не как укол иглы, а как прошивание строки рисунка…

То же и с английским attitude. Он даже внешне «засушен» в своем абрисе: сгиб ноги в воздухе и линия ее нижней части (от колена до стопы) «договаривают» прямую линию на уровне бедра – словно к нему приставляется еще «кусок». Тогда как у нас эта линия от колена гораздо более красивая – она гибко поднимается, тянется вплоть до стопы, как до высокой ноты, что как раз отвечает моему пониманию льющейся классической линии.

Некоторые вещи в английской «Спящей…» я сознательно для себя переменила. Скажем, во второй части entrée Авроры по русской традиции делала не мелкие, petite, a grand pas de chat по диагонали. Со времен Вагановой, развившей эти прыжки в женском танце, они прочно вошли в исполнительский обиход и гораздо лучше характеризуют резвость и полноту жизненных сил шестнадцатилетней принцессы. Кстати, мне пришлось помучиться над поисками как раз «состояний юности». Обрести их помогло знакомство в студии Маги Блэк, у которой я занималась, с прелестной девочкой лет четырнадцати. Я заметила ее в классе сразу – налицо были не только физические данные, но и одухотворенность, обаяние и легкость всех повадок. Чем не Аврора? Особенно мне помогла, может быть, необычная визуальная деталь, а именно – совершенно свободная от зажима шея девочки, непреднамеренность ее движений, поворотов и наклонов, то есть ее полная противоположность тому,

«Спящая красавица». Аврора. Дезире – М. Барышников

как держат голову и шею взрослые, уже осознавшие себя люди. Это трудно объяснить, но я тотчас увидела и схватила суть своего образа, о чем девочка, конечно, не подозревала.

Все вариации Авроры, кроме одной, я танцевала по канонам Кировского театра. Исключение – вариация в «Нереидах», поставленная Макмилланом вполне в духе Петипа, хотя и с легким на-

меком на современную пластику. Она мне как-то сразу полюбилась, подошла, и я предпочла ее известной мне сергеевской.

Моим Дезире был Рудик Нуреев, как всегда, занятый другими своими выступлениями. Лишь за несколько дней до спектакля мы прошли с ним финальное pas de deux, не успев тщательно отработать один новый для меня в тексте трюк: поддержку-«рыбку», в которую партнер трижды ловит Аврору из пируэтов en dedans, взятых с attitude effacée. Эта эффектная, но каверзная комбинация утвердилась в западной «Спящей…» со времен Спесивцевой. Я же, заучившая другую концовку пируэтов – откидывание на руки партнера, никак не могла перераспределить энергию вращений, давая пируэтам, как привыкла, слишком сильный форс. Поэтому «рыбка» на спектакле все три раза получилась смазанной, за что меня бранила критика. Над этой «рыбкой» я потом немало билась и с Иваном Надьжем, прежде чем освоиться с ней более-менее удовлетворительно.

Те два выхода в английской «Спящей красавице» не были свободны от существенных огрехов. Мне еще предстояло шлифовать мою Аврору, но уже в последующих спектаклях в ABT. Там был сначала поставлен последний третий акт балета, а затем уже и весь балет в редакции Мэри Скипинг[3] – я бы не сказала, что она была удачнее английской. В Covent Garden «Спящая…» – это было возобновление Кеннета Макмиллана – к сожалению, не удержалась; скорее всего, по причине довольно неудачного оформления спектакля. Например, акт нереид, весь в синем, шел там как будто под водой…

Когда я думаю о лете 1973 года с Royal Ballet, я просто диву даюсь, как мне удалось выдержать эту гонку – ведь за «Спящей красавицей» следовали новые для меня работы, учить которые, как, например, трехактную постановку Кеннета Макмиллана «Ромео и Джульетта», приходилось буквально за неделю. Скажи мне кто три года назад, что в таком темпе пекутся спектакли на Западе, я бы не поверила! Но за годы на Западе у меня развилось умение предельно концентрироваться и собирать в кулак всю волю, чего не было в России, где все текло спокойно, своим ходом, растягиваясь на месяцы репетиций и отделок.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Нуреев – Джульетта Макмиллана – «Happy Birthday, Манон!» – Дуэт с Дауэллом – История для кино – «Песня о Земле» – Двойное счастье – Разнообразие ролей

Настоящий успех и внутренняя удовлетворенность творческим содружеством с Royal Ballet пришли ко мне с новыми работами, которые начиная с 1973 года посыпались на меня в английской труппе как из рога изобилия. Автором большинства из них был Кеннет Макмиллан, ведущий английский хореограф. Знакомство с его творчеством в Royal Ballet предвосхитило выступление в его «Концерте» на музыку Шостаковича в АВТ (в дальнейшем я танцевала этот опус с Дональдом Маклири и в Royal Ballet). Также сначала в Нью-Йорке, а потом и в Лондоне я посмотрела «Ромео и Джульетту». Я должна была в скором времени впервые выступить в этом балете Макмиллана и именно с Нуреевым, так что мне было любопытно взглянуть на моего будущего Ромео.

Рудольф покорил меня своей интерпретацией – весь полный безумной и бездумной отваги, весь порывистость и юность, одержимый почти животным бешенством желаний. Танцевал великолепно, свежо и очень чисто технически. Особенно поразил он меня в сцене смерти – он прыгал на помост перед гробницей Джульетты словно раненое животное, и у меня бежали мурашки по коже…

Сделаю небольшое отступление. Харизма Рудольфа была всепоглощающей, захватывала и зал и окружающих артистов, партнерш и партнеров. Везде, в любой роли, он даже мог обходиться без перевоплощения, воздействуя на зрителя прежде всего собственной личностью и безудержным сценическим темпераментом, чью необузданную силу я однажды испытала на себе.

Мы танцевали с ним «Урок» Флемминга Флиндта – странный балетик с «криминальным» сюжетом по пьесе Ионеско: в балетном классе приходящий в исступление учитель убивает ученицу. Начинается заключительная сцена. Учитель подскакивает к дрожащей жертве. Вот тут-то едва мне и не пришел конец. Рудик схватил меня за горло и начал его сжимать, да так, что мне уже не потребовалось изображать умирающую – я задыхалась и хрипела натурально, пережив состояние тех, кого душат по-настоящему… Конечно, я не держу зла на Рудольфа за этот эпизод, но оказаться его Дездемоной в каком-нибудь балете об Отелло, боже упаси!

Вернусь к «Ромео и Джульетте».

К сожалению, трактовка роли Марго Фонтейн (Джульетты) разительно контрастировала с вулканическими вспышками темперамента Нуреева. В ней проглядывала какая-то рациональность, превалирующая над безоглядностью чувств. Причем меня не смущал возраст фонтейновской Джульетты; я уверена, что артистическая и человеческая зрелость в этой партии только на руку. Но насколько в свое время я была растрогана Фонтейн – Одеттой, настолько в ее Джульетте мне недоставало непосредственного эмоционального выражения. В глубине души моим лирическим и стилистическим камертоном оставалась Джульетта Улановой; кстати, она танцевала эту роль и в «преклонном» балетном возрасте, которого не замечали потрясенные зрители.

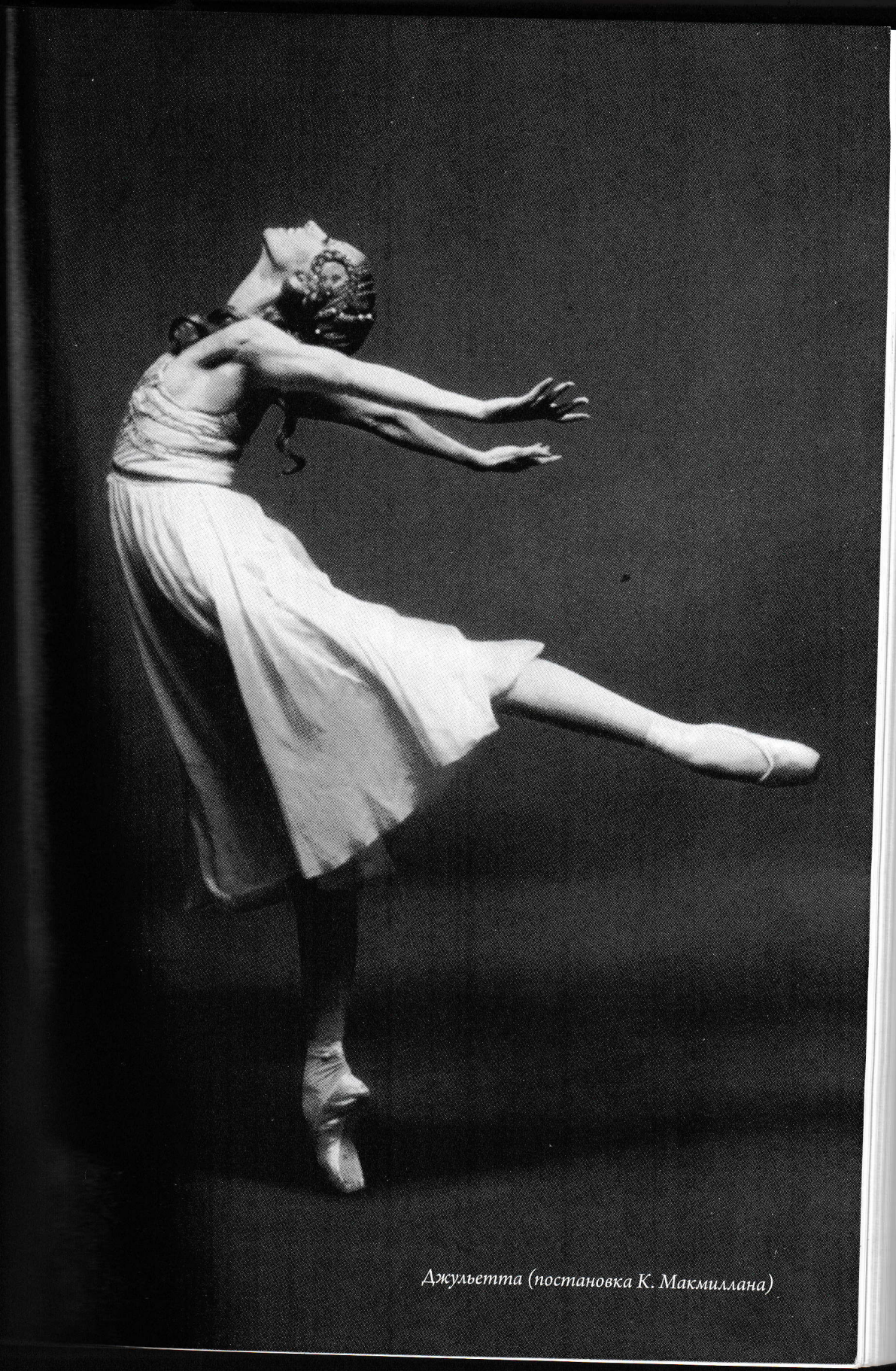
Мои первые впечатления от самого балета не были, надо сказать, восторженными. На мой взгляд, свежесть и изобретательность комбинаций проглядывали только в дуэтах. Возможно, оценить хореографию и весь спектакль Макмиллана мне помешало совпадение его принципов (впрочем, поверхностное) с подходами Лавровского. У того и другого спектакль решался как драмбалет с обилием пантомимы. Но, оказавшись изнутри спектакля, я поняла, как ошибалась.

фа была все-
истов, парт-
ходиться без
го собствен-
ментом, чью

– странный
ско: в балет-
ает ученицу.
ает к дрожа-
удик схватил
е потребова-
натурально,
Конечно, я не
Дездемоной

кульетты) ра-
ами темпера-
льность, пре-
я не смущал
истическая и
Но насколько
астолько в ее
ционального
листическим
на танцевала
рого не заме-

надо сказать,
льность ком-
енить хореог-
впадение его
Лавровского.
илием панто-
к ошибалась.



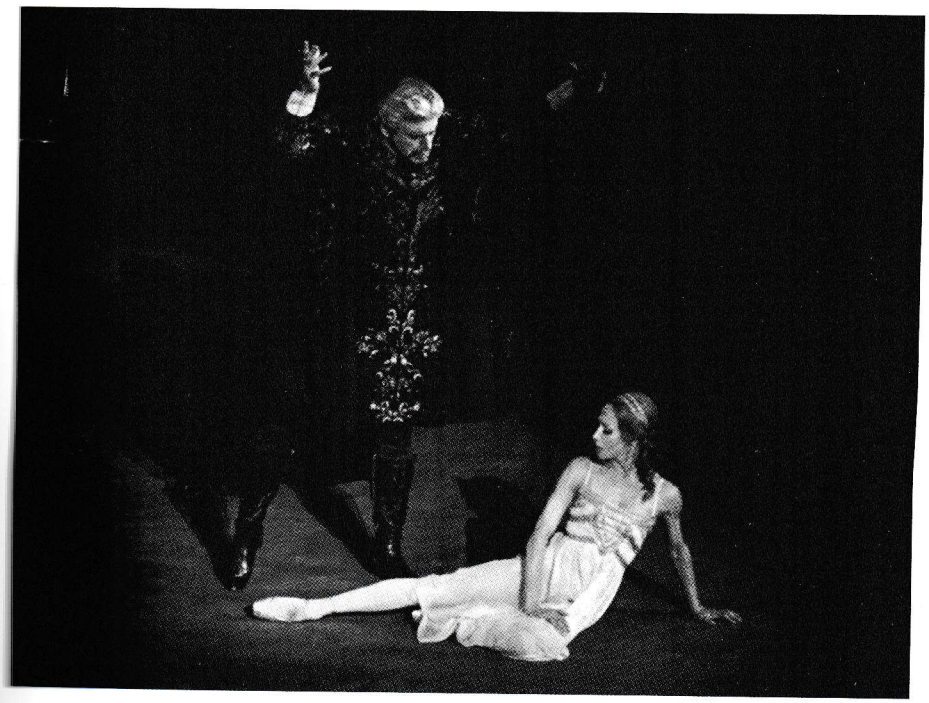
Джульетта (постановка К. Макмиллана)

Во всяком случае, после первой репетиции я уже знала, что это моя роль и что у меня она получится. Я сразу ощутила ее основное, а для меня и главное, достоинство: сценическое «устройство» образа моментально активизировало драматические ресурсы моей натуры.

Никаких сложностей с хореографией у меня не возникло, тем более что музыку Прокофьева я знала наизусть. Если текст и действие окрашены верными эмоциональными и психологическими посылами – а в данном случае это так и было, – мне не представляет трудности войти в «оболочку» танца. Поразительно, но меня даже не смущало, что Рудольф не являлся на репетиции (он, как всегда, танцевал параллельно в Европе). Все дуэты Джульетты и Ромео я выучила с репетитором Джорджиной Паркинсон, которая без устали мне помогала.

С Нуреевым мы встретились только на генеральной репетиции. Я выскочила с такой замысловатой и, возможно, не вяжущейся с моей маленькой фигурой прической в стиле итальянского Ренессанса, что Рудик, по-моему, оторопел. Репетиция вообще была сплошным недоразумением: я перепутала выходы, декорации все шатались, подо мной чуть не обломился балкон, но в глубине души я чувствовала, что на премьере все станет на свои места. Так и случилось. Главное, что на спектакле контакт с Рудольфом возник незамедлительно. В «Сцене у балкона» я стремительно летела вниз по лестнице, не чуя ног, навстречу своему Ромео, и, когда он схватил меня за руку, я была просто сражена тем, какой подлинной мальчишеской влюбленностью, настоящей страстью веяло от него. Рудик дал мне огромный эмоциональный толчок, и нам ничего не надо было играть: мы оба превратились в веронских любовников.

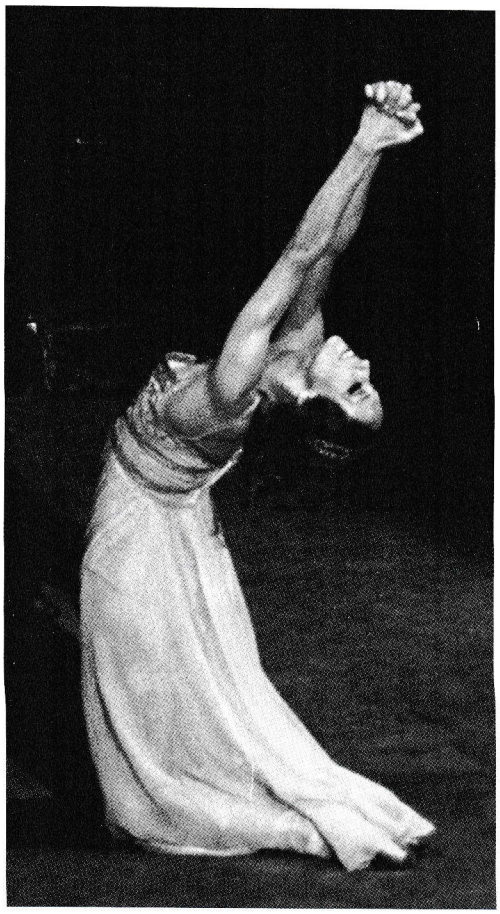
Позднее с разными Ромео я чувствовала себя иначе – с каждым из них моя Джульетта была особой. С Нуреевым я так и ощущала себя младшей, более наивной и неискушенной. От энергии, которую он источал, я заряжалась какой-то сумасшедшей романтикой, переходящей в страсть и безумие любви. С Дауэллом, более ранимым и лиричным, больше мальчиком, чем мужчиной, я была по духу старшей, готовой, как сестра, его опекать и защищать. И вся тональность роли словно просветлялась. В той же «Сцене у балкона» с Ромео – Дауэллом я ощущала такую радость и окрыленность



Джульетта. Капулетти – М. Сомс

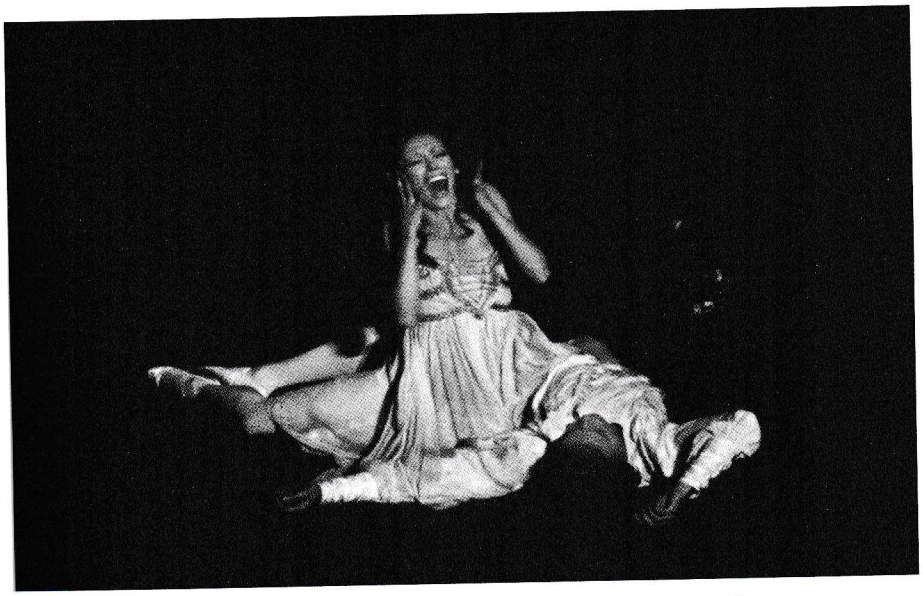
от нахлынувшего чувства, что почти не замечала никаких исполнительских трудностей дуэта. Помню, с какой легкостью на нашем спектакле в Metropolitan Opera в 1976 году получились у меня особые скользящие прыжки, приходящиеся каждый раз на пуант – я физически ощущала, как, несясь по кругу, разрываю воздух, подчиняю пространство танцу и выплескиваю в нем всю душу.

Я к каждому балету готовлюсь по-разному. Почему-то для Жизели мне нужно слушать Баха. Для Джульетты больше всего помогает читать кому-нибудь вслух Шекспира. Но столь же гипнотически действует на меня сам факт предстоящего выступления в «Ромео и Джульетте» именно Макмиллана, где я чувствовала себя не балериной, а актрисой, которая танцует. В его спектакле заложено множество драматических приспособлений, которые помогают уходить в роль с головой, создают атмосферу трагедии, невероятно эмоционально меня заряжают. Эти сценические моменты мне чрезвычайно дороги – я всегда их ждала, и каждый раз они оправдывали мое ожидание, вызывая эффект подлинности, натуральности чувств.



Джульетта

Прелестная сцена с кормилицей – игра скрывающейся за креслом Джульетты, потом детская беготня с куклой в руках. А следом, когда приходит Парис, я напридумывала, как Джульетта в танце с ним воображает себя взрослой и будто бы ожидающей ребенка (я шла, чуть откинув корпус, и особым образом поддерживала



Джульетта. Финал спектакля

платье у живота) и как эти запретные мысли тут же доводят ее до смущения и она, отбегая от Париса, прячется за кормилицу…

Третий акт весь состоит из драматических сцен Джульетты. Меня всегда волновало то, как решил Макмиллан сцену, где Джульетта пытается найти пути спасения, перед тем как ей приходит мысль: «Побегу к отцу Лоренцо!» Так вот, она просто присаживается на край кровати и сидит, не двигаясь, глядя в публику. Все отдано музыке, бушующей в предельной степени отчаяния. В ней – отражение той бури чувств, которая охватывает в это мгновение неподвижную Джульетту. Я сидела как наэлектризованная, буквально ощущая ходящие во мне волны эмоций и их концентрацию в каком-то энергетическом фокусе. Надеюсь, мои чувства передавались зрителю, по крайней мере, меня они пробирали до костей и действительно приковывали к месту, как точно почувствовал здесь Макмиллан.

Другой момент – когда я со склянкой в руке возвращаюсь от Лоренцо. Здесь поставлено движение по кругам, причем на первом круге – Джульетта еще в келье Лоренцо, а на последнем – оказывается снова в своей спальне. Но она, идя кругами, ничего не замечает, ее взор все время устремлен на зажатый в руке флакон, к которому прикованы все ее мысли.

Следующая семейная сцена кидала меня из огня в полымя. Сначала эмоциональный бросок мимо отца к матери, чьи колени я обнимала, вымаливая ее понимание и защиту, затем транс отчаяния рядом с Парисом, ощущение одеревеневшего в его руках тела и полной душевной атрофии и вдруг – вспышка борьбы от отвращения к этим рукам и вновь погружение в невысказанное отчаяние…

Оставшись в одиночестве, я мечусь, отбрасывая черный флакон, точно скорпиона. Эта сцена у Макмиллана – комбинация беззащитности, ужаса, протеста, что опять очень точно выражает психологическую ситуацию, в которой доминирует страх перед неизвестным. Я боюсь, не могу решиться, колеблюсь: выпить – не выпить. И тут меня словно озаряет – Мадонна! – обратиться к ней за советом и поддержкой. Эта пластическая молитва на коленях у иконостаса совершенно объединяла меня с моей Джульеттой, словно это я, Наталья Макарова, вместе с ней и за нее всем своим естеством взывала к милости Богородицы. И свершалось чудо: страх исчезал. Я поднималась с колен уже без тени сомнений и с убежденностью в спасительном исходе хватала брошенный флакон и выпивала содержимое.

Впереди еще оставались две самые эмоционально и физически напряженные сцены в склепе. Первая, которую Макмиллан решал через развернутый дуэт появлявшегося Ромео с «мертвой» Джульеттой, требовала особой техники расслабления, чрезвычайной ловкости и прямо-таки гуттаперчевой «бесхребетности» в создании впечатления безжизненности, безвольности моего тела в череде труднейших поддержек. Обезумевший от горя Ромео то с рывка подхватывал меня на руки, то опрокидывал вниз головой, то тащил волоком за руку, то перекидывал из стороны в сторону, а я не должна была подавать ни малейшего признака жизни. Мое внешнее полное безволие скрывало своеобразную и непростую пластику помертвелой героини, которая требовала создать ощущение «отсутствующего» тела в то время, как тебя вертят, вскидывают, волокут. Все мышцы должны быть инертны, руки – висеть, как плети. Нелегко еще и оттого, что весь дуэт идет с закрытыми глазами. Так что только когда Ромео возвращал меня на каменное ложе, у меня была минута перевести дух перед последней трагической сценой в финале.

Однажды, увидев фильм Бергмана «Шепоты и крики», я была

поражена игрой Лив Ульман. Там она издавала отчаянный крик, который… был лишен звука, оказываясь только визуальным образом, как на известной картине Мунка. Этот не озвученный, немой, но абсолютно «слышимый» крик меня просто тогда потряс – он звучал громче, чем если бы актриса закричала во весь голос. Я вспомнила о нем в работе над балетом Макмиллана и создала свою версию крика, когда Джульетта понимает, что лежащий у надгробия Ромео не спит, а мертв. Крик вырывался у меня от ужаса, инстинктивно, но его звук словно застревал в горле от спазма, и рот беззвучно разверзался в вопле. Но мне казалось, что мой «оглушительный» крик пробудит мертвых, и я тотчас зажимала себе рот обеими ладонями, загоняя его обратно внутрь себя, где им терзалася душа, не желавшая больше жить ни одной минуты. Поэтому столь естественными выглядели для меня все последующие торопливые действия Джульетты – отыскать кинжал, схватить его, вонзить в себя...

Вообще трудная сцена. С того момента, когда находишь его труп и думаешь, что он жив, – там нет хореографии, одни метания. Необходимы самые сильные действия, но без аффектации – чтобы они выглядели натурально, без какой-либо театральщины. Сложным был и самый финал, где на последнем издыхании за несколько остававшихся мне музыкальных тактов я должна была проползти по высокому и широкому постаменту к лежащему с другого края Ромео и затем как-то притянуть его к себе. Но, корчась от боли, Джульетта может только дотянуться до его руки, припадая к ней губами в поцелуе. И в этот миг словно незримая длань смерти откидывала ее на спину… А я все пыталась, тянясь назад, удержать руку Ромео, пока последний звук не означал конца. Я должна была замереть почти в акробатической позиции: повиснув в сильном перегибе над кромкой саркофага. Честно говоря, когда Джульетта испускала дух, я, даже не смея пошевелиться в этом положении, пока занавес несколько раз открывали и закрывали по требованию публики, ловила себя на неподдельном облегчении – ну все, можно «выдохнуть», освободиться от невероятного накала чувств и физического напряжения. И в то же время накатывало такое счастье от абсолютного растворения в судьбе Джульетты, от прожитости ее неподконтрольным мне «нутром», что с момента финала я уже начинала мечтать о следующем выступлении.

В 1974 году Кеннет Макмиллан создал один из своих самых интересных драматических балетов – «Манон». Вскоре после премьеры труппа Royal Ballet привезла «Манон» на гастроли в Нью-Йорк. Макмиллан очень хотел, чтобы я увидела его новинку, и пригласил меня в Metropolitan Opera на спектакль в исполнении Антуанетт Сибли и Энтони Дауэлла. Танцовщики мне очень понравились. Но еще больше понравилась заглавная роль. После спектакля Макмиллан, очень волнуясь, ждал моей реакции. «Похоже, вы создали эту роль как будто специально для меня», – произнесла я. И как же он обрадовался! Он тут же попросил сказать все, что я думаю об его балете. Я упомянула одно место, которое мне показалось длинновато и не столь необходимым в развитии сюжета. Он внимательно слушал и кивал головой в знак согласия. А затем попросил как можно скорее приехать в Лондон и начать готовить балет с Энтони Дауэллом. Теперь дух от радости захватило у меня.

Пожалуй, ни с одной своей «западной» ролью у меня нет такой внутренней близости, как с Манон. Не только потому, что я любила роман аббата Прево с детства. Сам характер Манон видится мне одним из самых очаровательных и сложных во французской литературе. Многими поэтами Манон возведена в символ женского непостоянства, коварства и легкомыслия. Вот, например, в этих строчках Всеволода Рождественского:

«Легкомысленности милый гений,
Как с тобою дышится легко.
Без измен, без нежных приключений
Кем бы ты была, Манон Леско?»

Но я думаю, что это несколько поверхностный взгляд на героиню Прево. Хотя она есть то, что французы называют «putain distinguée»*, для меня Манон очень своеобразна. Она натура экзистенциальная, остро ощущающая собственную жизнь в отдельности от человеческого множества, от его моральных запретов. Она живет без оглядки на Бога, так, как ей подсказывают ее женский инстинкт, ее воля, ее капризы. И все грани женского характера так многолико отливают в ней! Она ветрена и по-своему постоянна в своих влечениях, она жадна и великодушна, она несчастлива от своей непоседливости и переменчивости чувств и счастлива ими

* уважаемая куртизанка *(фр.)*.

же, она легкомысленна и глубока в своих влечениях, которым не в силах противостоять. Манон остро чувствует азарт жизни, которая провоцирует ее, как карточного игрока, на любые безумства, она живет моментом, извлекая из него максимальный «joire de vivre»*. Не ведая стыда и подчиняясь одному закону: «завтрашний день не существует», она отдается сегодняшней страсти, потому что, с одной стороны, по-женски слаба, но с другой – в то же время и сильна, поскольку знает, что пробьет час, когда придется платить по счетам. К ней применимо шекспировское «уж лучше грешным быть, чем грешным слыть». И она готова принять расплату за свои страсти, за наслаждение жить в полную силу. В жизни все равно за все надо платить, так лучше платить за что-то полнокровное и настоящее, нежели за имитацию и суррогат.

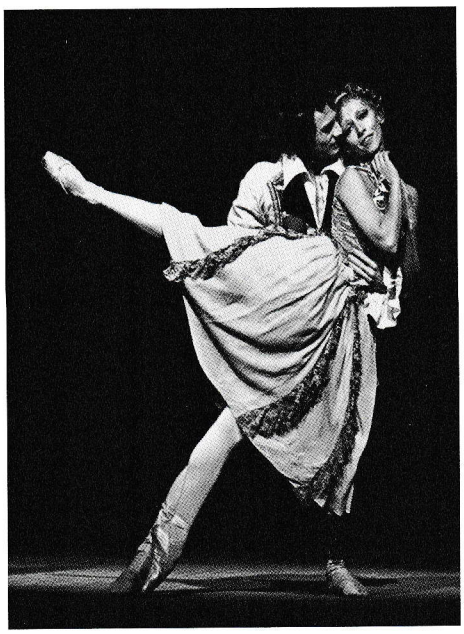
Даже над смертью Манон витает ореол исключительности. Де Грие зарывает ее шпагой, а не лопатой или заступом – в этом мне видится какая-то рыцарская дань любви создателя Манон своей очаровательной героине.

Хотя хореография Макмиллана неровна и по-настоящему хороша только в дуэтах (она в известной мере отражает беспорядочность аранжировки музыки Массне, которая не слагается в цельную балетную партитуру), тем не менее спектакль как зрелище существует, и характер Манон в балете отменно обрисован. Более того, благодаря тому, что в хореографии Макмиллана нет жесткой структуры, а в своем абрисе, общих контурах она полна воздуха, каждая исполнительница может заполнить ее сообразно своей индивидуальности. Эта роль провоцирует актерскую жилку в балерине и дает большое творческое удовлетворение.

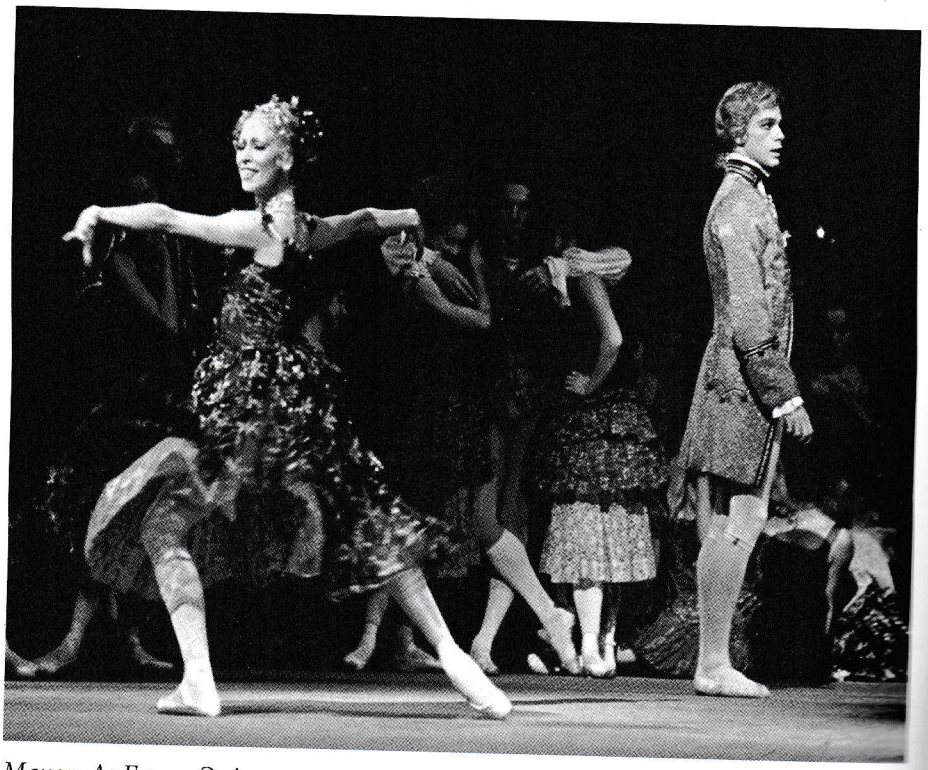
Когда я приехала в Лондон для репетиций, я увидела, что Кеннет действительно произвел изменения, сократив тот танец, о котором я ему говорила. Я полностью погрузилась в работу. Я уже привыкла к жесткому западному ограничению времени на ввод в роль, поэтому знала: надо предельно сконцентрироваться. Огромная поддержка исходила от изумительного в роли де Грие Энтони Дауэлла, а партнера так и просто божественного. Очень помогло и то, что на первой же репетиции партия Манон «легла» на меня, на мою индивидуальность. Я ощутила такое же, памятное мне по моей Жизели, чувство

*Радость жизни *(фр.)*.

«Манон»



Сцены из спектакля «Манон». Де Грие – Э. Дауэлл



Манон. Де Грие – Э. Дауэлл

необыкновенного комфорта, когда роль сидит на тебе, как хорошо сшитое платье – не «морщит» и не «тянет». Я думаю, что-то от Манон есть в моей личности, но характер Манон – это уже нечто другое. Даже после репетиций я не прекращала работать, входить в образ героини. Я заставила себя стать француженкой, говорила только по-французски, придерживалась французских манер, флиртовала с мужчинами вокруг меня, старалась найти правильное настроение, особые жесты. (Удивительно, но все это оставалось со мной после каждого спектакля в течение нескольких дней, а иногда и дольше.)

Я могла ослабить самоконтроль и даже – мгновениями – вовсе забыть о нем, чтобы прожить роль как кусок жизни. Это чувство полного перевоплощения в образ подтвердилось на генеральной репетиции балета, проходившей 21 ноября, в день моего рождения, одним забавным эпизодом. Когда в последнем акте ссыльная Манон сходит с корабля, я чувствовала себя настолько в ее шкуре, что в первую секунду не прореагировала на прежде незнакомую музы-

бе, как хорошо
маю, что-то от
это уже нечто
тать, входить в
говорила толь-
ер, флиртовала
ое настроение,
со мной после
да и дольше.)
ениями – вовсе
ни. Это чувство
на генеральной
оего рождения,
ссыльная Манон
ее шкуре, что в
знакомую музы-

ку, которая вдруг зазвучала в оркестре. Я даже успела подумать о том, что еще недостаточно хорошо знаю музыку балета, как, увидев вокруг улыбающиеся лица моих коллег, поняла, что оркестр играл в мою честь «Happy Birthday to you» ...

На премьере мои предчувствия не обманули меня: я настолько сжилась с обстоятельствами жизни моей героини, что почти забыла о публике. Помню, в первом акте сидела в кресле в непринужденной позе и смотрела, как де Грие – Дауэлл с необыкновенной чистотой исполнял вариацию. «С каким азартом ты на меня смотрела», – после спектакля сказал он. Я же не замечала этого, а просто наслаждалась его танцем, воспринимая его как часть жизненной коллизии, а не балетную условность.

В «Манон» у меня возник прочный артистический союз с Энтони, этим прекрасным классическим солистом, олицетворившим лучшие черты английской школы. В начале нашего партнерства, в первой «Жизели», мы не почувствовали друг друга. Энтони был чересчур сдержан, я не ощущала от него никаких флюидов. Но чем больше я работала с ним, тем более я восхищалась его прирожденным джентльменством, чувством такта, огромной эмоциональной помощью, которую он мне оказывал. После «Манон» я убедилась в том, что он испытывает ко мне неподдельный сценический интерес, ждет от меня моих спонтанных реакций, на которые отвечает со всей искренностью, свойственной его натуре. Дауэлл-артист чувствителен к любой фальши на сцене, отзывается только на органичные эмоции и тем мне очень близок. Для меня партнерство – как бы вариант человеческой беседы на языке танца, которая зажигает меня только тогда, когда есть человеческий взаимный интерес разговаривающих. И у Энтони этот интерес я постоянно ощущала. Наше партнерство в полном смысле было взаимообогащающим. За это время он понял, что дуэтный танец в физическом отношении должен быть легким и непринужденным. Я же оберегалась им от малейшей аффектации, словно в его лице имела всегда рядом чувствительный сценический детектор, определяющий «зашкаливающие», а следовательно излишние, эмоции. Словом, дуэт с ним сложился в высшей степени гармонично.

«Манон» с Дауэллом по-своему преобразила и мою «английскую» Жизель. Лучший спектакль мы станцевали с ним в Battersea

Park, несмотря на то, что спектакль шел не в театре, а под цирковым тентом, да и английская постановка по-прежнему не вызывала во мне особого энтузиазма. Тем не менее в тот вечер на нас обоих что-то такое снизошло, что, видимо, и представляет собой загадочное «вдохновение свыше».

Внутри нас и вокруг в зале стояла такая тишина и был разлит такой покой, что я особенно остро ощущала наполненность каждого жеста, выходящего прямо из души. По мере развития спектакля эта наполненность не скудела – как река, которая несла меня своим течением, и мне не надо было ничего самой играть. Я просто жила на сцене и наслаждалась естественностью этого бытия, как до этого наслаждалась ею в образе Манон.

Манон. Де Грие – Э. Дауэлл. Финал спектакля

Ах, Манон, Манон – она едва не свела меня с ума, настолько я прилепилась к ней душой. Неудивительно, что каждое выступление в этом балете было для меня драгоценно. Тем более что на мою долю выпадало всего-то два спектакля за сезон, остальные афишные «Манон» исполняли английские балерины. И вот что случилось однажды.

Меня пригласили в Мадрид танцевать на гала в честь королевы Софии, а на следующий день стояла моя «Манон» в Covent Garden. Обычно я не принимала приглашений перед спектаклем, но тут был особый случай. Да и до Лондона лететь из Мадрида два часа. Я не волновалась, все было рассчитано, у меня оставалось даже время отдохнуть перед спектаклем. Но, как известно, человек предполагает, а Бог располагает...

Наутро в Лондоне оказывается нелетная погода, густой туман – как говорят англичане, «pea soup» – «гороховый суп». В Мадриде отменяют мой утренний рейс. Жду следующего. Конечно, нервничаю. Наконец, после многих часов ожидания, за которые я превращаюсь в комок нервов, я оказываюсь в самолете. Теперь можно и расслабиться – я, очевидно, успеваю. Решила, не теряя времени, начать разминать мышцы. Но где это сделать в самолете, не шокируя пассажиров? Пришлось закрыться в туалетной кабине и в этом крохотном пространстве тянуть ноги. Должно быть забавно, если бы кто увидел, как балерина поднимает ногу до ушей по туалетной стенке. Даже Голливуд, наснимавший немало любовных сцен в этом укромном уголке воздушных лайнеров, никогда бы не додумался, что тут еще можно делать балетный экзерсис...

С чувством выполненного долга возвращаюсь в салон и вдруг слышу объявление: погода в Лондоне не позволяет приземлиться. О Боже! И вот мы все кружимся, кружимся в небе. Ну, прямо, хоть выпрыгивай из самолета! Такая тут меня охватила паника, что нервы не выдержали и из глаз хлынули слезы. Сосед рядом принялся меня утешать, и мне пришлось объяснить, в какую патовую ситуацию я попала. Наконец командир самолета объявил, что они приземляются, но не в Хитроу, а в дальнем от Лондона Гэтвике, где я никогда не была. Как? Почему Гэтвик? Что делать? Ведь машина ждет меня в Хитроу! В голове – полный хаос и туман, наверно, не меньший, чем над Лондоном.

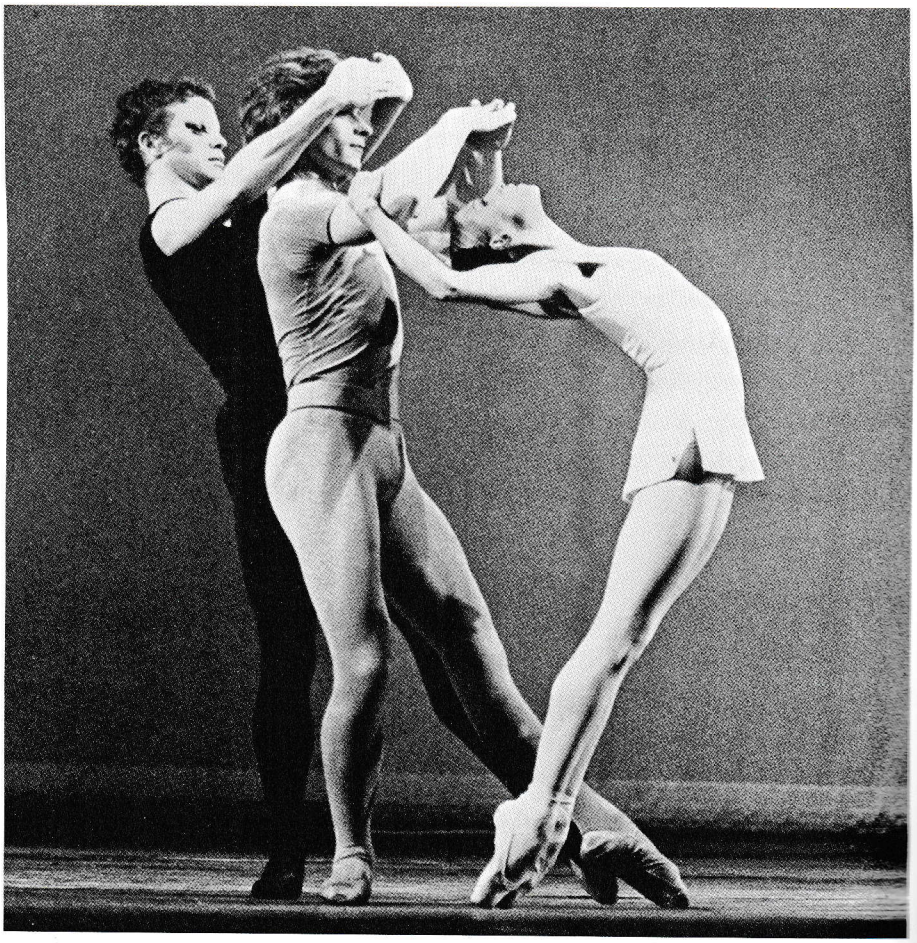
Самолет сел. Было около 18 часов. Спектакль в 19.30. Я отдала багажную квитанцию доброму соседу, на которого, похоже, так подействовала степень моего отчаяния, что он пообещал привезти багаж в Covent Garden. Кто-то посоветовал бежать на скорый поезд, и я опрометью бросилась к платформе. Как раз с двух сторон стояли поезда, и я, вбежав в один из них, кричу: «В Лондон?» И вдруг слышу: «Not at all!» («Совсем не туда!») Выскакиваю буквально за секунду до того, как за мной хлопают двери и поезд отходит. Бросаюсь в вагон напротив – и вновь в последнюю секунду: двери закрываются! Совершенно в обморочном состоянии падаю на свободное место. И тут же, как ужаленная, смотрю на часы: скоро спектакль! Руки-ноги дрожат, поезд трясет, но начинаю делать грим, пытаясь придать смотрящему на меня в зеркальце совершенно несчастному лицу приличествующий Манон бодрый вид. До сих пор удивляюсь, как я умудрилась даже приклеить к своим «глазам на мокром месте» ресницы.

Поезд прибывает на Victoria station в центре Лондона. До спектакля – уже меньше часа. Я уверена, что каким-то чудом – только вот каким? – меня будет встречать моя Дина. Выпрыгиваю на платформу, крича в отчаянии: «Дина, Дина, где ты?» И… передо мной появляется Дина. Все-таки чудеса в жизни бывают!

Мы бежим в машину. Дина – молодец; она привезла с собой все необходимое взамен оставшихся вещей в багаже: трико, пуанты и тесемки, иголки с нитками. Вместе, пока едем, пришиваем тесемки к новым пуантам. Я их еще должна размять и разносить. Приехали в театр, бежим в мою гримерку. Там уже сидит в полной готовности, в костюме и парике, Дженнифер Пенни – балерина Royal Ballet. Пришлось ей уступить мне место… Звонок со служебного входа. Незнакомец привез мои вещи. Я обрадовалась: и в самом деле джентльмен. Три звонка. Увертюра. Спектакль начался. Мой выход…

После Дина сказала мне, что моя Манон никогда еще не появлялась на сцене такой сияющей и счастливой и никогда так вдохновенно не танцевала, добавив, что это был один из тех спектаклей, который она никогда не забудет…

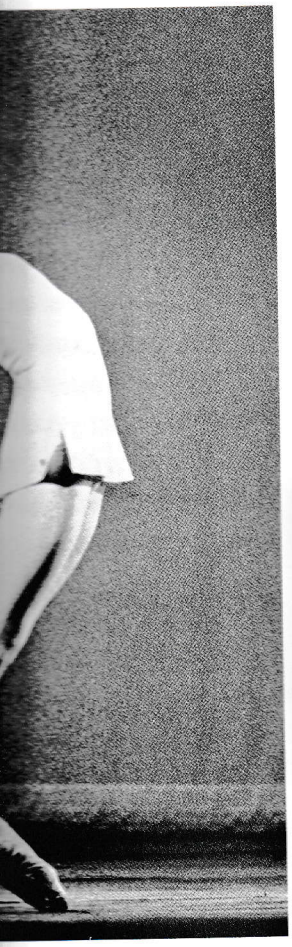
Макмиллан – мастер не только традиционных сюжетных балетов. Одной из лучших его работ заслуженно считается танцсимфо-



«Песня о Земле». С Э. Дауэллом и Д. Воллом

ния «Песня о Земле». Этот балет отличает драгоценное свойство: музыка Малера, его «симфония в песнях»[1], и хореография Макмиллана, что называется, нашли друг друга в гармоничном союзе. Оба «союзника» равно вызывали у меня живой отклик.

В «Песне о Земле» нет сюжета, но есть особое настроение – под звуки музыки Малера славится жизнь в ее разнообразных красках. Я часами слушала музыку, читала стихи древних китайских поэтов и с головой погрузилась в мир их поэтической метафизики. Исполненные восточной простоты и мудрости, стихи говорили о человеческом одиночестве, скоротечности юности, призрачности красоты и неотвратимости смерти. Макмиллан вынашивал хореографию



рагоценное свойство:
и хореография Мак-
гармоничном союзе.
ой отклик.
обое настроение – под
знообразных красках.
них китайских поэтов
й метафизики. Испол-
хи говорили о челове-
призрачности красоты
ашивал хореографию

«Песни о Земле» годами и, возможно, поэтому достиг такой тщательности отделки и такой емкости пластических композиций, в которых были сфокусированы основные идейные мотивы Малера.

Неоклассический язык «Песни о Земле» отличали немалые трудности: он в своем беспрестанном развитии требует огромной выносливости и эмоциональной отдачи. Но мне он был на редкость удобен, потому что в своем эмоциональном отклике на музыку, тело сразу попадало в точно найденную хореографом позу или комбинацию. Ни единого противоречия между моим душевным порывом и избранной хореографом формой его выражения!

Широкое в своей амплитуде метафизическое содержание балета Макмиллан облек неким подобием сюжета (или программы) о любящих женщине и мужчине и их разлуке, которую приносит смерть. Смерть отнимает у героини ее возлюбленного, но в конце балета она, умирая, соединяется с ним в вечности. Все эти метафизические мотивы мне лично очень близки.

Я должна была найти внутреннее состояние, дающее ключ к пластике и в то же время ощутить тему «Песни о Земле» физически, пропустить ее через тело, прислушавшись к нему и схватив его реакции. Ведь нельзя же было танцевать вообще идею обреченности всего живого или идею вечного обновления жизни, проступающую в финальных строках цикла:

«Земля прекрасна, всюду, повсеместно,
Весною воскресая, вся цветет,
И с ней все сущее, и вечно
Блистает синевою горизонт
Отныне и вовеки...»

Кстати сказать, у Малера в музыке звучит не столько идея смерти как таковой, сколько чисто немецкое понятие Der Ewige, что в буквальном переводе означает «Вечный». Под ним разумеется всечасная угроза человеческой жизни, идея рока, вернее, ежеминутное напоминание о нашей роковой предназначенности смерти – сакраментальное memento mori. В балете Макмиллана рок персонифицирован[2]. Это незнакомец с маской на лице, непрестанно возникающий, замешивающийся в группы других абстрактных героев – мужчин и женщин.

Сам балет обладает своеобразным смысловым крещендо. Если в первой части – «Застольная песня о горестях Земли» – звучит тема «пира во время чумы», тема наслаждения жизнью перед тем, как пробьет уже нависший над людьми смертный час, то во второй – уже приближение этого часа, сознание неотвратимости смерти и переживания ее в одиночестве. Шесть ансамблей следуют один за другим: в каждом из них Ангел смерти выбирает себе одного-двух человек, и по его жесту они оказываются в полной его власти.

Я танцевала во второй части – «Одинокий осенью» – и в шестой – «Прощание». Я решила насытить движения предельным волевым началом. Да, пускай я – как последний осенний лист на облетевшем дереве, и скоро меня сорвет ветер и унесет в никуда. Я обречена, я знаю это, но не хочу до конца в это верить. Как приговоренный к расстрелу, который произойдет с рассветом, до последнего вздоха не верит в физическую реальность смерти, так и я до конца не верю в то, что жизнь вот-вот оборвется. Я выходила на сцену с сознанием своей обреченности и последней надеждой перед исчезновением.

Это было моим личным отношением к теме, музыке и хореографии Макмиллана, допускавшей и другие прочтения, потому что ее эмоциональный диапазон для танцовщика не имеет жестких рамок. С этим чувством – «я знаю свою обреченность, живу с ней, но еще надеюсь выжить… » – мне было легко перейти к шестой части – «Прощанию», где оба, я и мой умерший возлюбленный, вокруг которого кружит Der Ewige, идем навстречу вечности. Я уже не боялась смерти, не боролась с ней и не испытывала горечи. Душу охватывало невероятное чувство просветления и парения – почти буддийских, почти тех, что связывают с переходом человека в ипостась чистого духа. И это чувство можно было передать зрителю лишь преодолением физического напряжения мышц в танце. Я шла в рапиде навстречу вечности, заливаемая все крепнущим светом и как бы пропуская эту вечность сквозь себя (и где-то мельком вспоминала финал «Двенадцати» Якобсона с таким же рапидным уходом красноармейцев). Играть тут ничего не надо было – только слушать музыку и неумолчный голос смерти, звавший меня к себе и как бы нашептывавший что-то в моем подсознании. Это был зов смерти и в то же самое время подсознательное желание смерти.

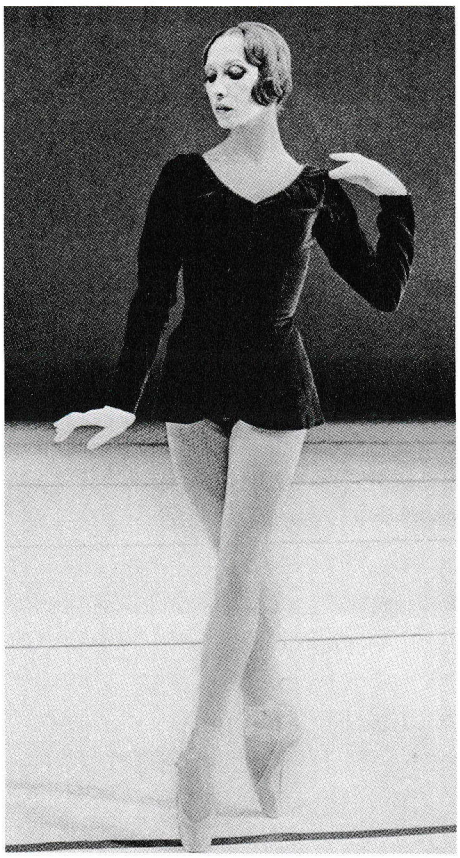
каждым движением я должна была дать понять зрителю, что превратилась во внутренний слух. Я слышала смерть, смотрела ей в лицо и спокойно принимала ее.

Последний всплеск сопротивления ей – внутренний и физический – был замечательно передан Макмилланом в стремительном pas de bourrée suivi, которое начиналось у рампы, а затем проходило зигзагами через всю сцену, выходя на диагональ, где возлюбленный, уже с маской на лице, подхватывал меня, знаменуя наше единение в смерти. Это bourrée, падая на финал балета, когда любая балерина изнемогает от усталости, требовало невероятных сил. Мои же все силы тратились еще на то, чтобы достичь чувства просветления перед «кончиной». Bourrée шло со стремительностью гонимого ветром листа (подхватывалась пластическая метафора второй части), притом с отступлением назад спиной с выбиванием бисера бега по шестой позиции, и было рассчитано на очень крепкие пуанты. В частности, на пуанты штутгартской балерины Марсии Хайде, на которую Макмиллан и ставил свой балет и которая, по рассказам очевидцев, исполняла это bourrée просто потрясающе. Я же крепкими пальцами никогда не отличалась. Ни на одной репетиции движение не выходило, как нужно. Однако на генеральном прогоне я собрала все силы и сделала это треклятое bourrée так, что стоявшие вокруг танцовщики зааплодировали. Мне было очень лестно: ведь для меня в профессии нет ничего выше беспристрастного признания коллег!

Наверное, я не зря потратила столько усилий на bourrée, если в отзыве Джона Персиваля на мое выступление оно бросилось ему в глаза: «Первое, что замечаешь в этом исполнении – абсолютная аккуратность и ясность в том, как Макарова преподносит движения: такая острота пируэтов, такая отдача и точность в каждом движении, такое гладкое bourrée...» Но еще важнее для меня оказался неожиданный вывод рецензента: «Это не только хороший танец, это было театральное исполнение такой трагической экспрессивности, столь интенсивной и героической по своим масштабам, что одной только этой роли будет достаточно, чтобы оправдать решение Макаровой остаться на Западе». Оправданием моего решения – вот чем на самом деле после шокового побега призвана была быть моя творческая жизнь в своем ежедневном, ежечасном, ежеминутном труде.

«Песня о Земле» ознаменовала рождение моего настоящего контакта с труппой Royal Ballet. Кроме того, после «Скорбных элегий» Тюдора балет Макмиллана явился моим вторым опытом работы с музыкой Малера. Танцевать под такую музыку – истинное счастье, а танцевать хореографию, чья образность соответствует высочайшему уровню музыки и мобилизует все твои душевные и интеллектуальные ресурсы – счастье двойное. Именно его подарила мне «Песня о Земле» Макмиллана.

Автор столь серьезных полнометражных постановок отнюдь не был чужд веселья и шутливости. Я с удовольствием вспоминаю, как танцевала в макмилановском балете «легкого жанра» «Elite Syncopations» – легкой, забавной, полной юмористических деталей танцевальной сюите на музыку Джоплина. Среди многих ее персонажей мне досталась игривая героиня в цилиндре, которая выходила со стеком в руках и до того заводила находящихся вокруг нее мужчин, что они начинали соперничать за ее внимание, а в конце все вместе возносили ее на своих руках, на которых я возлежала как на диване, задорно вскинув вверх одну ногу.



«Лани». Девушка в синем

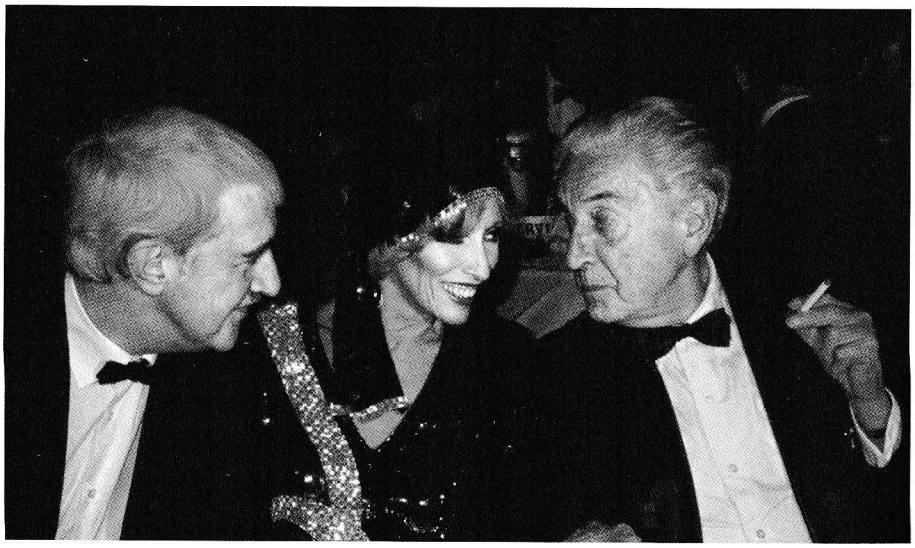
Возможно, девушка в цилиндре из «Elite Syncopations» подсказала руководству Royal Ballet занять меня в балете «Лани», где была не менее пикантная роль. «Лани», поставленные Брониславой Нижинской в начале 1920-х годов для дягилевских сезонов, давно находились в репертуаре Covent Garden, перенесенные туда самой постановщицей. Я была заинтригована этим ба-

Золушка. Принц – Э. Дауэлл

летом – его необыкновенно трудной и эстетской хореографией, его сплетенной из недомолвок, исполненной завуалированной эротики атмосферой, которая связывает участников полусветской вечеринки – девушек в розовом («ланей», «милочек») и трех юных атлетов, забредших сюда с пляжа. Но мне предназначалась иная, весьма загадочная фигура – появлявшаяся позже Девушка в синем.

Образ как бы воплощал в себе амбивалентность секса, столь неуловимую, трудно поддающуюся определению, как и само название балета. Я подумала и решила взять за образец Марлен Дитрих, в которой меня всегда поражала ее андрогинная природа. Было страшно увлекательно представить на сцене эталон красоты и моды давно ушедшей эпохи. Мне пришлось отойти в этой фигуре от всего, что свойственно мне как человеку, скрыть себя за маской все испытавшей и все знающей «прожженной женщины» с ледяным взглядом, но дать каким-то образом понять, что в ней «замерзилась» ранимая душа.

А буквально через десять дней после «Ланей», в том же декабре 1975 года, у меня состоялась премьера «Золушки» в пос-



С Кеннетом Макмилланом и Фредериком Аштоном

тановке еще одного прославленного английского хореографа, старейшины Royal Ballet Фредерика Аштона. Трудно представить большую разницу женских характеров, чем моя балетная «Марлен Дитрих» и аштоновская Золушка. Но именно это разнообразие приходящих ко мне новых ролей заставляло меня ценить и ежедневно благодарить Бога за сотрудничество с замечательной английской труппой. Впрочем, как и за все творческие проекты в труппе АВТ и в других театрах. Мне грех жаловаться; я чувствовала себя востребованной, и моей главной заботой было успеть станцевать все, что меня привлекало.

Интересно, что в 1976 году помимо английского репертуара я получила возможность танцевать в Royal Ballet и поставленные там американские балеты, в частности «Серенаду» Баланчина и «Танцы на вечеринке» Роббинса, а также познакомиться в «Adagio Hammerklavier» (на музыку из бетховенской сонаты) с хореографией Ханса ван Манена. Казалось, когда я в своем графике гастролей не могла «разорваться» и не успевала станцевать что-то на местах, судьба устраивала мне такие счастливые доставки разных балетов туда, где я находилась.

го хореографа,
но представить
алетная «Мар-
о это разнооб-
меня ценить и
замечательной
еские проекты в
аться; я чувство-
той было успеть

ого репертуара я
оставленные там
аланчина и «Тан-
иться в «Adagio
наты) с хореогра-
ем графике гаст-
нцевать что-то вн
доставки разны

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Звонок Барышникова – Царский подарок Юджении – «Валенсианские кружева» Джерома Роббинса – «Другие танцы»

30 июня 1974 года часов в пять утра в моей лондонской квартире раздался звонок телефона. Звонил из Торонто не кто иной, как Миша Барышников, который находился в Канаде на гастролях. Дрожащим голосом, заикаясь от волнения, он сообщил мне, что принял решение остаться на Западе и уже попросил политическое убежище в Канаде. Я всячески его ободрила и обещала сделать все возможное для него в АВТ, тем более что на следующий день вылетала из Лондона в Нью-Йорк, где в АВТ у меня должна была состояться премьера «Теней».

Поскольку Канада приняла Барышникова, то на его первые спектакли претендовал Канадский балет. Однако как раз в то время там работал Нуреев, поставивший для труппы «Спящую красавицу» в своей редакции и, разумеется, сам танцевавший партию Дезире. Желая представить свою версию «Спящей…» в Нью-Йорке, Рудольф привез канадскую труппу на гастроли в американскую столицу (в январе того самого лета 1974 года), являясь и ее главным премьером. В этой ситуации Барышников никак не мог быть задействован в спектаклях Канадского балета и должен был дожидаться лучших времен.

Я же понимала, что для такого танцовщика, как Миша, единственным местом, где он мог сразу продемонстрировать свою феноменальную технику и артистизм, был American Ballet Theatre.

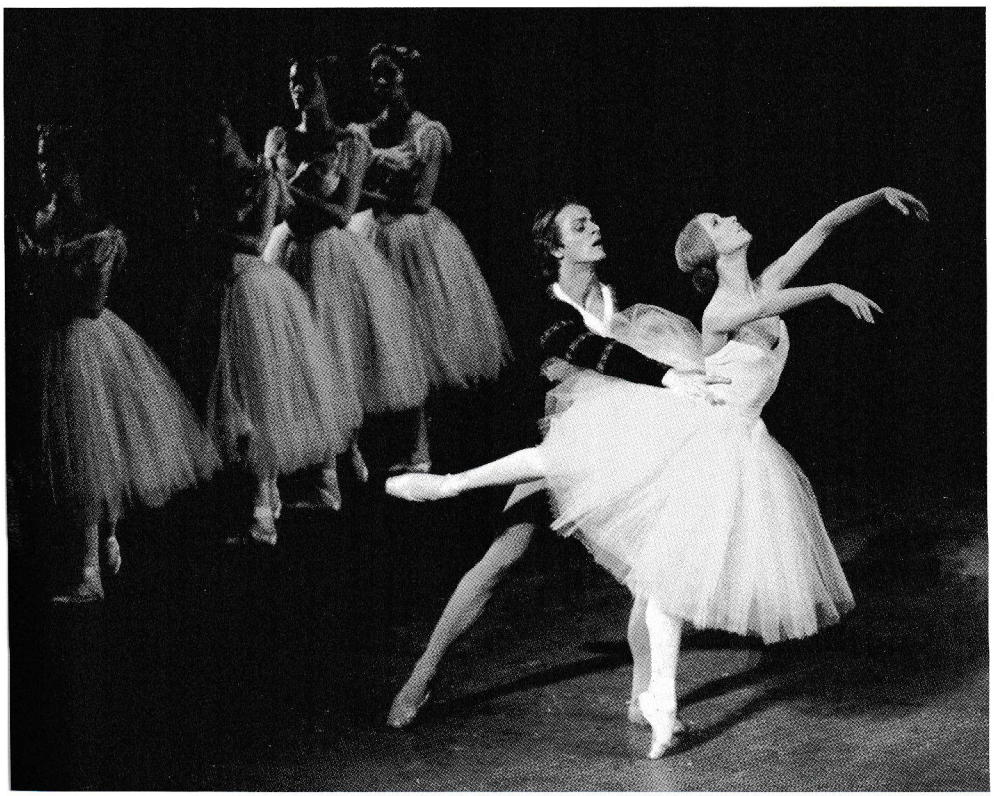
Только эта труппа располагала привычным для него классическим репертуаром. Да и выступить новому беглецу из Кировского в центре западного балетного мира – Нью-Йорке, означало показаться в самом выигрышном свете. Понимал это и Миша, мечтавший о дебюте в АВТ в дуэте со мной.

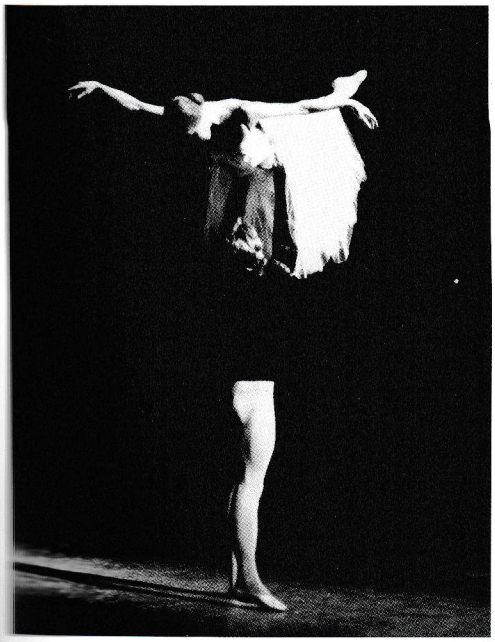
По приезде в Нью-Йорк я сразу же позвонила Люсии Чейз (она только слышала о Мише, но никогда его не видела) и, обрисовав ситуацию, сказала, что хотела бы исполнить с ним несколько спектаклей. Те же свои «Тени», в премьерных представлениях которых я сама танцевала. Кроме того, я должна была выступить и в «Жизели», только с Иваном Надьжем. Здесь я надеялась на взаимовыручку своего партнера и его понимание чрезвычайности ситуации. Ведь другого шанса показаться в Нью-Йорке на гребне обсуждения его «defection»* у Барышникова не было – ему пришлось бы ждать открытия нового сезона.

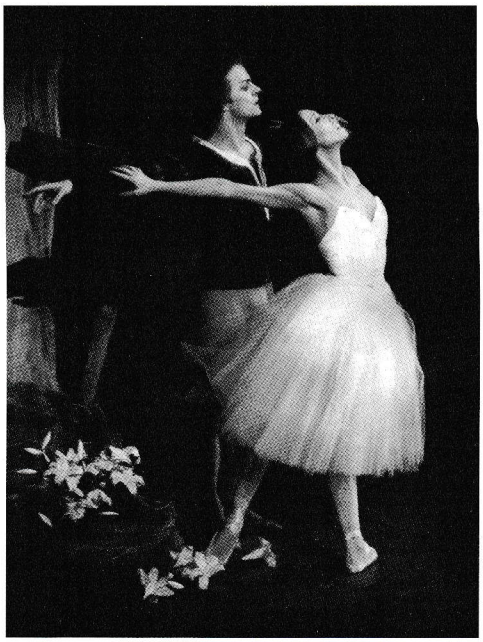
Мне невольно вспомнилось время, когда после своего бегства я сидела в Англии и ждала приглашения, и каждый прожитый день шел за два... Поэтому, когда на Западе появился третий русский «невозвращенец», попадавший в ту же хрупкую и уязвимую ситуацию полной неизвестности, психологической одинокости и непростой адаптации к законам западной жизни, которую прошли и Нуреев, и я, мне стало очевидно, какими незримыми нитями связано наше кировское «трио». В 1961 году я получила свою «Жизель» в Лондоне благодаря нечаянному бегству Рудольфа. С этого спектакля пошла моя известность на Западе, упрочились связи с Лондоном, укрепилась моя привязанность к Royal Ballet и самому городу. В 1970-м, когда я очутилась в «другой жизни», Нуреев оказался первым партнером, кто выступил в паре со мной на телевидении. Теперь эстафета переходила ко мне.

Слава богу, для Миши все сложилось идеально. Надьж оказался истинным другом и переуступил ему свои спектакли. Во второй половине июля Барышников объявился в Нью-Йорке. Наша встреча была весьма трогательной – мы не виделись четыре года. Я помнила его юным и очень талантливым танцовщиком. В «Горянке», которую Олег Виноградов ставил на нас, Миша, только кончивший

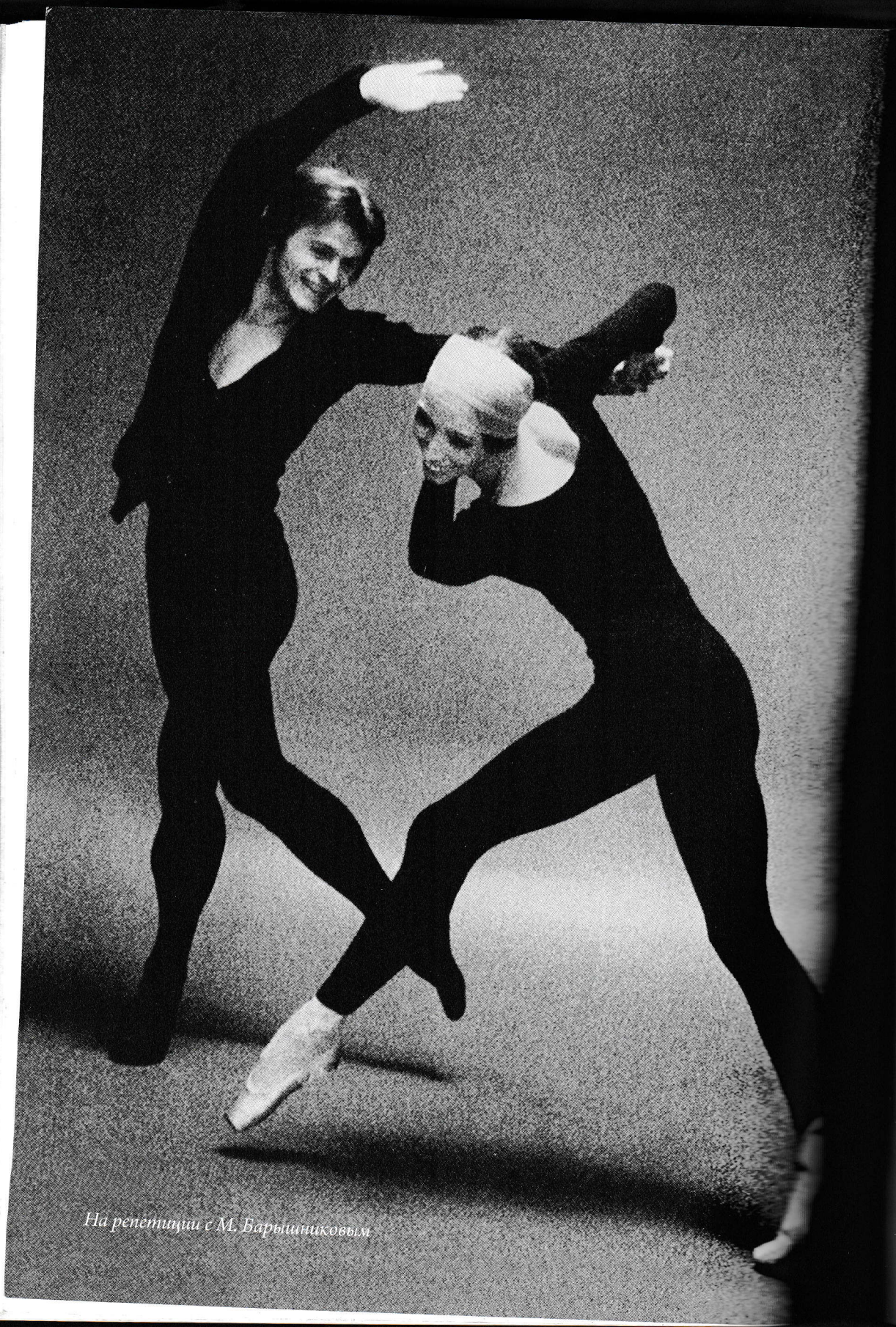
* побег *(англ.)*.







Жизель. С М. Барышниковым



На репетиции с М. Барышниковым

школу, был поразительно хорош – я не могла глаз оторвать от него и его прыжков. Однако ему, естественно, не доставало партнерского опыта. Я почувствовала это и в одной нашей пробе pas de deux из «Жизели». Запомнившееся мне неудобство меня немножко теперь тревожило. Я знала, что виртуозные танцовщики обычно не уделяют особого внимания дуэту. Изменилось ли что-то в этом смысле?

На первой же репетиции «Жизели» в АВТ я была приятно изумлена тем, как улучшились Мишины навыки в дуэте и насколько вырос его артистизм. Он приобрел опыт, выдававший в достаточно еще молодом танцовщике настоящего художника, зрелого и думающего мастера. Наша первая «Жизель» 27 июля 1974 года прошла удачно – Барышников покорил Нью-Йорк. В тот вечер я танцевала для него, памятуя, как важна была для меня психологическая помощь Ивана Надьжа и Эрика Бруна в первое мое время на Западе.

С тех пор мы часто танцевали с Мишей вместе – и в труппе АВТ, и в общих европейских гастролях. В наш совместный репертуар входили классические «Жизель», «Тщетная предосторожность», «Коппелия», «Сильфида», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Тени» из «Баядерки», pas de deux «Дон Кихота». Были и современные постановки, хотя и в меньшем числе. Видимо, вдвоем мы для Запада представляли интерес, прежде всего, как классическая пара.

Во время спектаклей между мной и Мишей возникало что-то вроде электрического поля, своеобразная атмосфера соперничества или, вернее, состязания. Мы словно зажигались друг от друга. Однажды на гала в Вашингтоне, где мы с ним танцевали «Сцену у балкона» из «Ромео и Джульетты», меня охватила такая безоглядность чувств, что, кажется, от меня летели искры. И мой Ромео, полный чувственности и экстаза, был сплошной порыв, сплошной кварт молодости. Мы танцевали с ним на одном дыхании, что бывает довольно редко – будто набрали воздух в легкие и выпустили его только в конце дуэта…

По-человечески мы с Барышниковым очень разные. Однажды на наших гастролях в Австралии (мы выступали там в «Жизели») он признался мне, что всегда знает наверняка, что может сделать, а что нет, и, работая, имеет в виду, так сказать, «свой потолок». Я удивилась, насколько это расходилось с моим пониманием. С од-

Свадьба с Эдвардом Каркаром. 1976

ной стороны, я считаю, что Мишины возможности безграничны, потолка-то у него и нет, а с другой, я сама никогда не знала заранее, *что́* смогу и *что́* в себе открою в той или иной работе. Для меня творческий процесс тем и интересен, что в нем я знакомлюсь не только с новыми идеями каждого хореографа, но и, в не меньшей степени, с incognito внутри себя самой. И никогда не могу предвидеть, как поведет себя эта частично неизвестная мне «Макарова» — Но, конечно, в профессиональном смысле у нас с Барышниковым много общего. Общая школа, общие эстетические мерки и, главное, полное взаимопонимание на сцене. Чувствуя эту незримую защиту, мы много дурачились и даже ссорились на репетициях. Они порой проходили недостаточно серьезно, словно мы только разминались, сберегая главные силы для спектакля. При всем том мы смогли экспромтом почти после годового перерыва и без единой репетиции станцевать «Жизель» в январе 1977 года, когда Мише пришлось заменить Ивана Надьжа, заболевшего за два часа до спектакля.

Я с огромным удовольствием танцевала с Мишей комедийные балеты – например, «Тщетную предосторожность». Чего мы только не придумывали с ним на сцене, становясь на вечер влюбленными

С Эдвардом Каркаром

ми Лизой и Коленом! Так как коллизии сюжета весьма располагают к юмору и дают артистам значительную свободу поведения, мы начинали вовсю импровизировать, подзадоривая друг друга. Так что нам никогда не было на сцене скучно.

В феврале 1976 года состоялась моя свадьба с Эдвардом Каркаром. С ней связана и история, которая привела к появлению «Дружбы танцев» – поставленного для нас с Барышниковым балета, ставшего удачнейшей совместной работой.

Началось все с того, что с момента дебюта в ABT в числе моих поклонниц, а затем и доброй покровительницей, оказалась замечательная женщина Юджения Долл. На самом деле это Евгения Делларова, родом из Петербурга, когда-то танцевавшая на Западе в русских труппах, очень дружившая с Баланчиным, а в какие-то годы бывшая женой Леонида Мясина. В последующем замужестве она обрела прочное финансовое положение и стала признанным балетным меценатом. Очень часто новые балеты ABT и New York City Ballet или возобновления известных названий были ее инициативой и выходили с ее спонсорской помощью. На устраиваемых ею званых ужинах нередко можно было видеть Баланчина (с которым я там и познакомилась) и его компаньона, второго хореографа New York City Ballet Джерома Роббинса.

Я относилась к Роббинсу с благоговением и страстно хотела танцевать его балеты. Зная об этом, Юджения, моя фея Сирени, решила, что свадьба – это как раз тот случай, когда мечте следует осуществиться. Поэтому в качестве свадебного подарка она – подумать только! – заказала Роббинсу балет, и в один прекрасный день мы с Мишей начали репетиции. Премьера готовилась на благотворительный гала для поддержания Балетного архива в Linkoln Center.

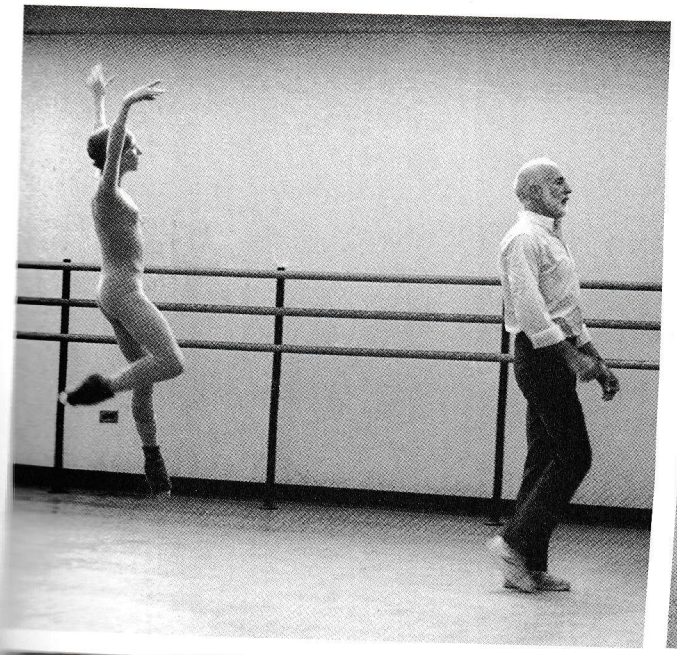
Это был поистине царский подарок! «Другие танцы» ставились на нас, с учетом индивидуальностей обоих, и, как бывает в таких случаях, тесный контакт с балетмейстером служил и человеческому с ним сближению. Роббинс меня совершенно очаровал, хотя в балетном мире у него была репутация трудного в работе хореографа. Но ничего подобного я бы не сказала. На наших репетициях складывалась замечательная атмосфера! Роббинс постоянно находился в благостном, позитивном настроении, чувствовалось, что ему интересно работать с нами. А уж мы старались, как могли.

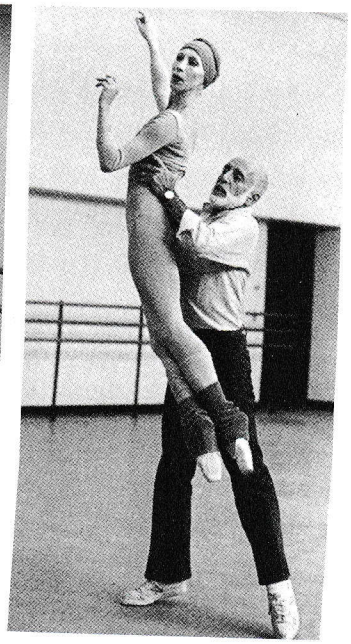
Необходимо было, прежде всего, проникнуться его ни на кого не похожим стилем – самым романтичным и утонченным среди известной мне современной неоклассики. В хореографии Роббинса все заключено, как в текстах – между строк, «между» движений. Они окружены, как воздухом, незримой аурой. Танцуя «Другие танцы», словно плетешь шаль из валенсианских кружев, где само кружево – хореографическая ткань, а воздушные дыры, облекаемые этим кру-

жевом, – паузы, недомолвки, подтексты и оттенки, вся та недосказанность движений, которую я так ценю в романтическом балете. Когда смотришь постановки Роббинса – «В ночи» или «Танцы на вечеринке», которые для меня звучат экзистенциалистскими балетами об отношениях «отдельных одиночеств», как сказал бы Рильке, или более рациональные «The Goldberg Variations» – вроде бы ничего нового в смысле модернистских открытий в этой хореографии нет. Роббинс не гоняется за эффектной театральностью, как Морис Бежар, не насыщает неоклассику элементами танца модерн до чрезмерной густоты. Казалось бы, Роббинс работает в том же жанре, что и Джордж Баланчин – в бессюжетном балете, но степень абстрактности у Роббинса не такая высокая, как у Баланчина. Он менее геометричен, менее интеллектуален, но ему подвластны тончайшие психологические срезы отношений, вся поэтическая сфера чувств.

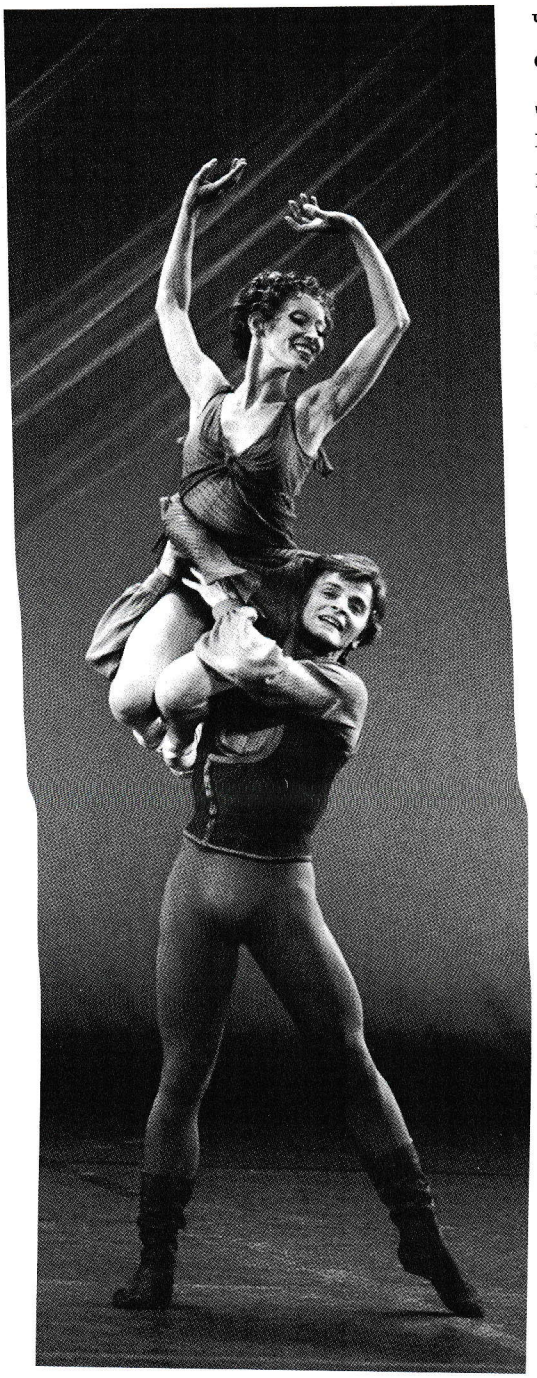
Роббинс чувствует и мыслит хореографически. И даже слышит музыку в виде сразу же рождающихся ее образов в движениях. Но его фонтанирующий дар находится под опекой строгого контроля. Из тысячи вариантов, комбинаций и оттенков, которые Роббинс вертит так и эдак, примеряет на себя, пробует на музыку, он выбирает одно-единственное, которое, как обнаруживается, и является максимально верным оттиском музыки. А главное, оно органично и по отношению к телу танцовщика, то есть между реакциями тела на музыку и заданным движением возникает полная гармония. В композициях Джерри мне ничего не хочется изменить – они для меня единственно возможные, настолько естественно растворяешься в его танце и живешь в нем вместе с музыкой, купаясь в их единой поэтической стихии.

Для меня, как уже можно было заметить, очень важно не чувствовать себя только исполнительницей, которой предписано строго, по-школярски, выполнять заданный рисунок. Мне необходимо, чтобы в танце оставалось место для самовыражения, чтобы я могла «достроить» танец за счет самой себя. Вот это я и нашла в балетах Роббинса – в них между телом и хореографическим рисунком есть «зазор», который и дает необходимую свободу при исполнении. Меня, например, он именно *чувствовал* как танцовщицу, сочиняя какие-то родные моей натуре комбинации. Это был тот редкий слу-





Постановочные репетиции «Других танцев» с Джеромом Роббинсом. 1976



«Другие танцы» с М. Барышниковым

чай, когда хореография не сдавливала тело, как корсет. Джерри отпускал меня «на волю» в ее эмоциональном наполнении и нюансировке, был терпелив, щедр на похвалы. Однажды на даче у миссис Долл он задавал мне экзерсис и сказал, что любит смотреть, даже как я делаю плие. Я была поражена. Эти токи человеческого внимания и уважения ко мне как балерине – огромный стимул. На мой вопрос, что нужно в том или этом месте сделать, он часто отвечал: «Ты знаешь это лучше меня». А если подсказывал что-то, то его слова попадали точно в цель.

Но пора рассказать и собственно о «Других танцах».

Роббинс выбрал музыку Шопена, которую он интерпретирует, как никто. В наших «Других танцах» это проступило со всей наглядностью – изящество, юмор, лирическая теплота Шопена в хореографии укрупнены и слегка конкретизированы. Как бы в продолжение своих неподражаемых «Танцев на вечеринке» (мне их

довелось станцевать позже в Royal Ballet) Роббинс досочинил еще «лишние» – *«другие»* танцы. Словно одна пара из тех трех сбежала с вечеринки в некое уединение, не в силах расстаться, охваченная новым для себя чувством, прислушивающаяся и привыкающая к нему наедине друг с другом.

«Другие танцы»

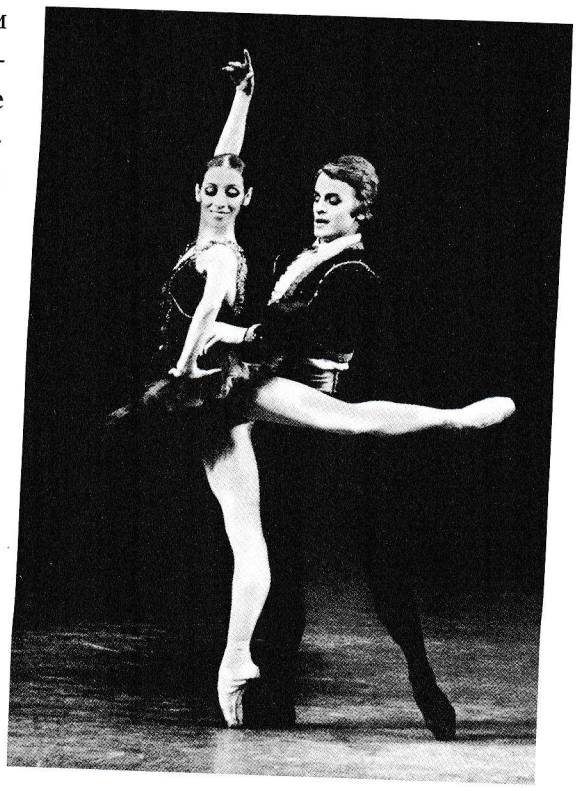
На самом деле вышло чудное pa de deux в славянском (русско-польском) стиле, лирического склада, чуть окрашенное меланхолией. Его славянский колорит, польский характер был найден очень точно, и мы с Барышниковым могли применить свои навыки в характерном танце, который прекрасно преподавали в нашей Вагановской школе. Польские мазки в стилизованно использованных фигурах краковяка или мазурки ненавязчиво расцвечивали затейливые неоклассические поддержки и обводки. Встречались и русские движения – «ковырялочки» и «утюжки», но замедленные, словно всплывающие из периферии памяти. Как это точно для нас с Мишей!..

При бессюжетности балетов Роббинса в них есть свой сюжет, который трудно сформулировать. Так и «Другие танцы» – это своего рода лирические экспромты, вызванные к жизни музыкой Шопена, полной поэтических умолчаний; это ощущения, связанные с лирическим чувством, которое еще не оформилось, а лишь бродит и будоражит душу.

Все вместе представляло собой прекрасно составленный букет форм в каркасе фактически классического pas de deux с адажио, вариациями, кодой. Но pas de deux преобразованного и расширенного: обрамленного дуэтами в начале и конце, вмещающего вместо полагающейся каждому одной вариации – по две: быстрой и медленной. Причем затаенная медленная – и мужская, и женская – шла на одну и ту же музыку, словно он и я сходились в настроениях, в ритме внутреннего пульса, в одинаковой потребности отдаться размышлению. Или, может быть, хореограф давал зрителю возможность перевести взгляд с него на меня в то время, как мы будто бы одновременно вслушиваемся в звуки музыки и идем за ней в танце?

Вероятно, идея поставить дополнительную вариацию пришла Джерри потому, что он считал (и говорил об этом), что я могу танцевать наиболее трудные для соло медленные темпы. И отвел душу – поставил мне чрезвычайно сложную вариацию, где движения адажио, большие позы выполнялись на пуантах, с затяжками и удержанием тела в «падении», а в турах нужно было вращаться значи-

Pas de deux из «Дон Кихота» с М. Барышниковым



тельно медленней, чем обыкновенно. Это придавало танцу настроение мечтательности, погруженности в какие-то свои фантазии, словно я не знала наперед, куда позовет меня игра воображения, и была свободна придумать что угодно. Мне очень нравился оригинальный «русский» ход на пальцах со сложенными на груди руками; точнее, это был переведенный в рапид бег с откидыванием ног назад, в котором требовалось «проплыть» над землей, как плывут в танце русские женщины-лебедушки. Финальная поза спиной, в сложной игре ракурсов (откинувшись назад и вбок), была уже польской по характеру: гордая паненка, вскинув голову, закладывала руку «под шапочку», а другую упирала в бок.

Конечно, в медленной вариации я чувствовала себя как дома, но из-за ее сложности передохнуть в ней после безумной быстрой, забиравшей все силы, не удавалось, а сразу следом шел заключительный дуэт в темпе стремительной мазурки (той же, что Фокин взял для соло Сильфиды в «Шопениане»). Когда я репетировала быструю вариацию, Джерри сказал: «Представь себе Айседору Дункан на пуантах». Подсказка оказалась чрезвычайно действенной: ко мне сразу пришла необходимая свобода движений. Да, почувствовать себя Айседорой, пластически раскованной, живущей порывом, эмоционально переживающей сиюминутный контакт с музыкой, и чтобы классическая техника танца при этом не оказывалась ни препятствием, ни тормозом, не зажимала твоих внутренних створ,

а как раз и придавала всем твоим движениям выразительность и красоту – именно это подспудное желание руководило мной в моих исканиях. Как бы мне хотелось, чтобы Роббинс, исполнив его в «Других танцах», стал бы таким волшебником для меня вновь и вновь[1]. Я даже знала, о чем бы попросила его в следующий раз – о «Саломее» по серии картин Гюстава Моро. Джерри здорово бы это сделал!

Премьера «Других танцев» имела громадный успех. А я, будучи счастлива, еле держалась на ногах. Однако в день гала заболела Гелси Кёркланд, и Миша остался без партнерши на pas de deux из «Дон Кихота», которым закрывался концерт. Он прибежал ко мне, умоляя, чтобы я с ним танцевала. Буквально в последнюю минуту проверив, одну ли версию текста мы танцуем, мы вышли вместе на сцену второй раз…

После «Других танцев» наши артистические пути-дороги с Барышниковым стали скрещиваться реже: он чаще танцевал с ABT, я делила себя между ABT и Royal Ballet.

Приняв решение присоединиться к труппе Баланчина New York City Ballet, Миша отдалил наше партнерство еще больше. Но я поняла его, как понимает артист артиста, для которого самое страшное в творческой жизни – это рутина, обрекающая на самоповторение и косность. Баланчинские балеты для Барышникова – terra incognita, новый стиль, неизведанная выразительность, другой пластический словарь, которому он хочет научить свое в высшей степени восприимчивое тело. И я это всячески приветствую. Он словно бы идет по моим стопам, но с дистанцией в четыре года.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

«Можно ли всю жизнь танцевать "Жизель"?» –
Чувство мистического – «Лебединое...»: академическая строгость формы –
«Русское бельканто» – Поиск «золотой середины» –
«Любви высокий дар» – Психологический вызов Одиллии –
Ключ к роли от Блока – «Спящая красавица» – Ипостаси Авроры

Я, перепробовавшая за семь лет все стили и перетанцевавшая массу всякого (что в начале моей балетной карьеры на Западе было по-своему полезно), к той поре, когда Миша так же жадно накинулся на западный репертуар, уже поумерила свои аппетиты и стала более разборчивой. Теперь я не хотела тратить свои силы на то, что не отвечало моим художественным требованиям. Я помню наш спор с Мишей по поводу одного балета, в который он мечтал меня вовлечь. Я отказалась наотрез. И он выговаривал мне, что нельзя танцевать всю жизнь «Жизель» или «Лебединое озеро». Я же, напротив, считаю, что можно. Потому что старые классические балеты – как старые книги, вроде «Дон Кихота» или «Войны и мира». По истечении определенного времени их читаешь вновь – уже по-другому. Они – проверка твоей человеческой зрелости, твоего духовного опыта, отношения к миру и жизни.

Не знаю, когда это точно произошло. Кажется, зимой 1977 года, когда я танцевала свою энную Жизель в ABT в New York City Center. Думаю, что тогда все мои беспорядочные мысли о «Жизели» как бы отстоялись и внезапно сложились в определенную структуру.

Словно кто-то капнул в коллоидный раствор моих размышлений нужный реактив, муть улеглась, и выпал необходимый осадок.

Я вдруг поняла, почему сюжет «Жизели» меня никогда по существу не волновал. Бедная девочка-поселяночка, граф, выдавший себя за крестьянина и тем самым обманувший ее, безумие, смерть, загробное прощение – все эти мотивы уже давно перепеты в мелодрамах и потому совершенно неинтересны. За тривиальным сюжетом я вдруг четко увидела не просто романтическую драму, а вечную драму дуализма тела и духа, драму их роковой непримиримости, которая оборачивается трагедией любви.

А трагедия эта в том, что если возможно соединение любящих на так называемом плотском или житейском уровне, то не получается духовного слияния, и наоборот... В первом акте любящие счастливы, но не могут соединиться во плоти (даже неважно почему); во втором происходит полное духовное соединение, но уже загробное, чуждое плоти.

Для меня, Жизели, во втором акте не было существенно, кто я: романтический призрак, влившийся в хоровод виллис по воле их повелительницы Мирты, или плод лихорадочной, разбуженной раскаянием фантазии Альберта, как трактует балет, скажем, Миша Барышников. Мне важно одно: оба акта «Жизели» являют ипостаси души героини, ее разные состояния, но сама душа – едина.

В первом акте она погружена в житейскую суету, которая преображена для нее первым чувством любви. Танцы с поселянами, домогательства Ганса, встреча с графом и Батильдой, разоблачение Альберта, безумие – это все житейские перипетии, суета и нервотрепка, которыми как бы мытарится душа Жизели. Смерть приносит ей освобождение от этой докучной маяты.

Во втором акте – ее душа, очищенная от всего мирского, наносного и сиюминутного, полна спокойствия и мудрости. Это женская душа в чистом виде, сама ее субстанция. Она – носительница вечной женственности, целомудрия и чистоты, далекая земных страстей и треволнений, не способная карать. Ей доступно лишь прощение, которое естественно приходит к ней от женского всепонимания. Так сама собой отпала проблема «прощать или не прощать Альберта», над которой я столько ломала голову еще в «кировский период».

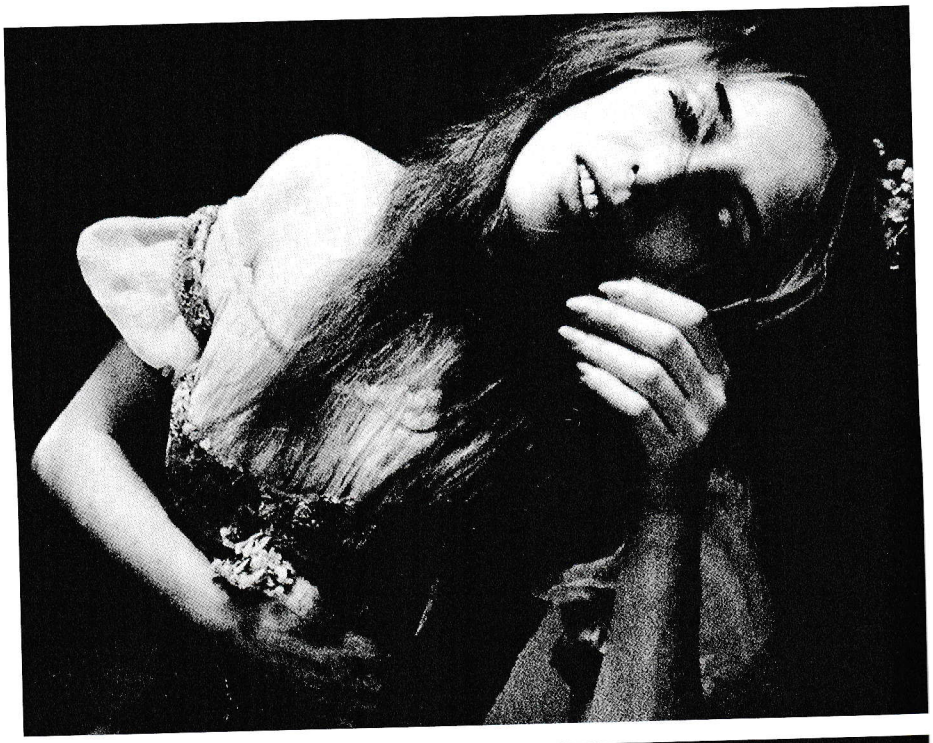
Обретя этот угол зрения, я смогла окинуть взглядом перспективу роли. Теперь мне не надо было придумывать для себя настроение, спрашивать у друзей: «Какой вы хотите меня видеть сегодня вечером?» Я нашла общие контуры, канву, и нужное внутреннее состояние приходит само собой. В пределах этого общего абриса я могу разнообразить оттенки, как живописец, где-то прибавить или убавить красок, сгустить или разбавить игру светотени, но картина в общем виде уже ясна.

Теперь у меня нет разрыва между первым и вторым актами – один подводит к другому. В пейзанском реальном мире Жизель – уже девушка странная, «не от мира сего», не вполне контактная, больше живущая в себе. Здесь неуместны никакие ужимки, жесты сведены до минимума, дышат строгой сдержанностью. Словно судьба поместила мою поселяночку в центр магического круга и не позволяет выйти за его пределы. Эта сдержанность со сцены может выглядеть загадочной, будто в Жизели есть какая-то скрытая тайна или недуг, незримо гложущий ее. Так оно и есть. Жизель мечена романтическим роком. Она – особая, неординарная, из тех, кому на роду написано рано умереть.

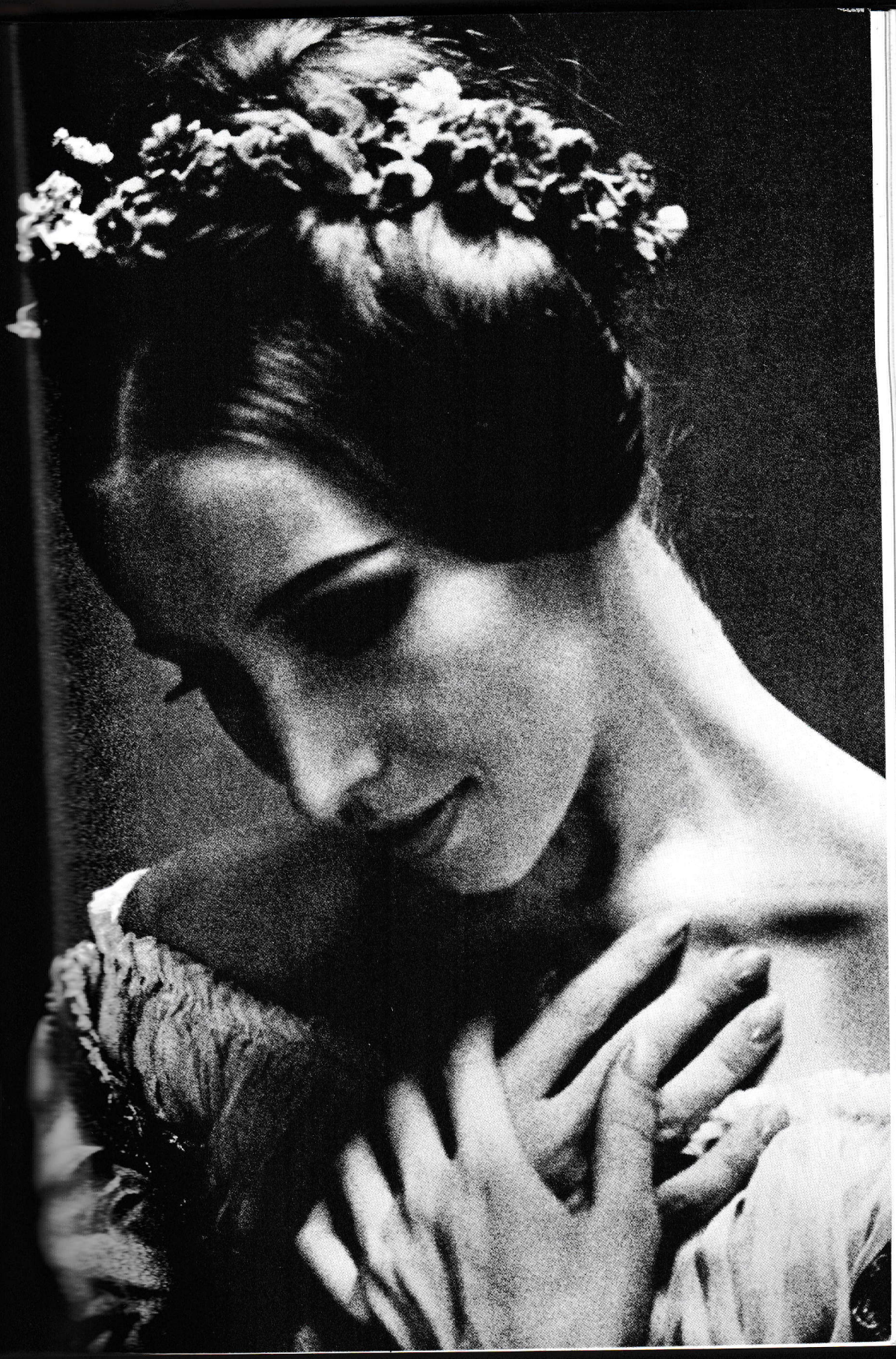
От моей былой Жизели – чересчур бытовой и приземленной и потому ошибочной, вне романтического замысла балета, не осталось и следа. Я убрала и другие краски, которыми пользовалась еще недавно: отмела ее чрезмерную пугливость, девическую робость. Это выглядит уже старомодно и неинтересно.

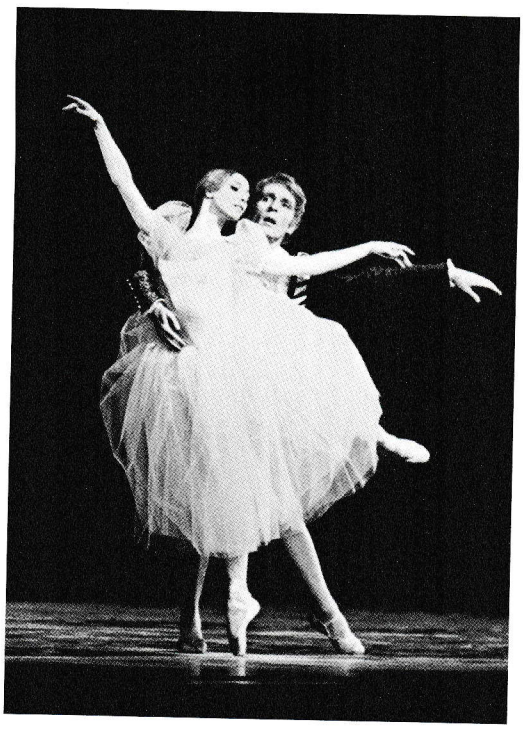
Отмеченная странность Жизели по-своему перестраивает второй акт, его акценты и его суть. Самое трудное в нем – почувствовать, что я уже не «плоть», а «дух», как это ни смешно звучит. Сыграть дух невозможно! Но нужно *внутренне ощутить* переход в другую ипостась, посвящение в потусторонность, во что-то сверхъестественное, находящееся за гранью рассудка. Во мне чувство мистического вообще очень живо. Я могу почти физически ощутить, пропустить через себя «таинство приобщения» к сверхъестественному.

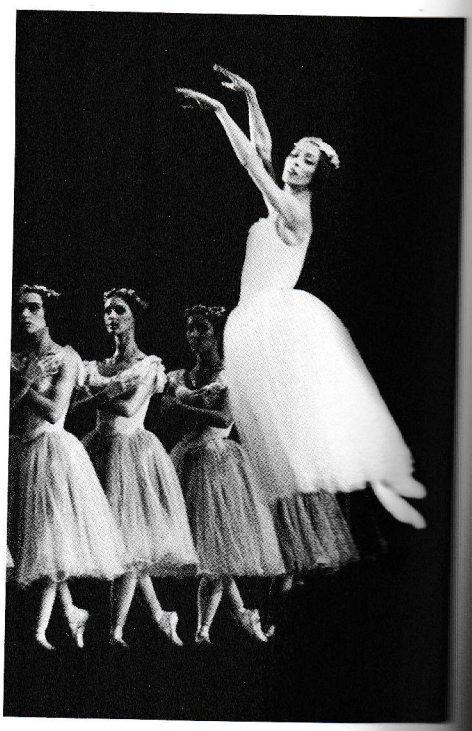
Выходя на ступеньки могилы со скрещенными, как у покойницы, руками – этот лейтмотив виллис очень помогает внутреннему состоянию – я воображаю себя участницей мистического действия.



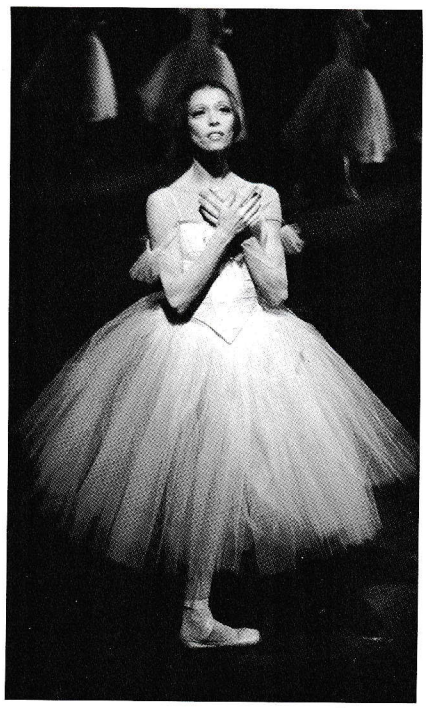
«Жизель»







«Жизель». С Э. Бруном



С М. Барышниковым

Когда Мирта волшебной веткой омелы заставляет двигаться мой «дух» – дух Жизели – всегда возникает очень острое и щемящее чувство. Один, другой, третий почти невесомый шаг, едва касаясь пола… – и вот я уже закружилась на месте, словно джинн, вырвавшийся из бутылки. Следующие комбинации прыжков наглядно демонстрируют желание Жизели оторваться от сцены, парить, летать. Нужно преодолеть прикрепленность к земле, сообщить всему исполнению абсолютную невесомость и легкость. И еще – простоту.

Простота важна необыкновенно. Освободившейся душе Жизели, наслаждающейся лунной ночью, кладбищенской тишиной, внутренним покоем, чужда всякая намеренность поз, их стилизаторская чрезмерность. Здесь неуместно изысканное изящество поз с литографий Тальони, которое мне когда-то так импонировало – эта по-особому, с неким изломом повернутая шея, это копирование гравюрных позировок. Так я выглядела на афишах Кировского театра, такой я нравилась тогда публике и самой себе. И я долго не могла расстаться с этими французскими изысками. Помогла мой

педагог Магги Блэк на одной из репетиций второго акта. «Что-то в твоих позах есть неорганичное», – заметила она весьма проницательно. Да, действительно, они были неорганичны, потому что не совпадали с моим новым внутренним состоянием. В Кировском эти позы легко ложились на меня, потому что я тогда была другая. Теперь мне стало не вполне в них удобно. И я перестала заниматься в «Жизели» надуманной стилизацией.

Если в романтическом и неоклассическом репертуаре мне дышалось легко, то в классике «Лебединого озера» академическая строгость формы препятствовала моей свободе выражения, а я ведь во всех ролях стремилась ее отстоять. Я навсегда запомнила слова Сергеева, сказанные мне в 1970 году в Лондоне после одной из моих «Жизелей»: «Я боготворю тебя в романтическом балете, в тюнике, но в пачке ты пока себя не нашла». Овладеть танцем и в тюнике и в пачке – значит справиться со всем наследием русской балетной школы, которое освящено именами Бурнонвиля, Перро и Петипа. Я начинала романтической балериной. Но уже на Западе твердо решила «найти себя в пачке».

Длинный тюник предполагает свои технические подходы, которые определяются задачами романтической стилистики. Та, как известно, строится вся на полутонах, полупозах, когда уместны незаконченность движения – то, что англичане называют «understatement»*. Это поэтика неуловимостей, видений, всего неземного. В ней чрезвычайно важны полетность большого прыжка, летящий и словно ускользающий корпус, неуловимая пластика парящих в воздухе рук.

Пачка же, напротив, взывает к неукоснительной точности движения и не терпит романтического импрессионизма. Позиции не смазанные, припечатанные, ноги поднимаются выше, arabesques вытянутые, как стрелы, с прямым корпусом. В пачке ноги открыты, и, следовательно, их работа выступает на передний план, а любая промашка будет видна как на ладони. Повышаются требования к форме ног – недопустима расслабленность колен, нужно соблю-

* умолчание, недосказанность, когда имеют в виду гораздо больше того, что произносится вслух *(англ.)*.

дать их безукоризненную натянутость и выворотность. Иначе не добиться выразительности линий. Даже корпус в пачке держится по-другому – стоя твердо на оси опорной ноги, что рождает в корпусе другое чувство центра. Это, так сказать, чисто технические различия тюника и пачки.

Однако существует еще ряд эстетических условий, выдвигаемых «Лебединым озером». Не все балерины, танцующие «Спящую…» и «Жизель», исполняют и «Лебединое…». Скажем, в Кировском балете Ирина Колпакова, Нинель Кургапкина или Алла Сизова за него не брались. Балет требует специфических физических данных. В идеале это мягкие и льющиеся линии тела, длинные выразительные руки с особой прогнутостью в локтях, длинные ноги с четко очерченным подъемом стоп. А вот легкий прыжок, способность парить над сценой для «Лебединого», в отличие от «Жизели», не существенны. В нем как раз нужно ощущать, так сказать, сцену под ногами – это земля, лесная прогалина у озера, где Одетта расправляет свои крылья и как бы проверяет, способна ли она еще к полету – этой метафоре ее плененной души, рвущейся к освобождению. Зато огромное значение для образа играют гибкость тела, выразительность спины, экспрессивность рук. Руки здесь – крылья, бьющиеся, плещущие; они – зримая метафора смятений и страданий Одетты, что сразу находило во мне эмоциональный отклик.

В драматическом отношении «Лебединое…» – не чета ни «Жизели», ни «Спящей красавице». «Жизель» – балет более эстетский, более, если угодно, условный: сама наивность истории сообщает ей обаяние примитива, тушующего подлинный трагизм жизни. И «Спящая красавица» – балет-феерия, сказка; в ней нет и в помине того драматизма, которым полнится «Лебединое озеро». Этот балет требует от танцовщицы особого артистизма – умения играть *лирическую драму*. Ведь «Лебединое…» по своему жанру и есть лирическая драма в танце. Не только в танце, но и в музыке Чайковского.

Музыка этого балета – как симфония, в которой – и за которой – спрячешь. Она ведет тебя за собой, властно подчиняет своей лирической стихии и буквально заставляет длить движение, как певцы держат ноту, выпевать танцевальную фразу. Мою Одетту, как я ее

себе представляю, я могу танцевать только в русской традиции хореографической кантилены, которой меня обучали в Вагановской школе и Кировском театре. Ведь чудесное Белое адажио – это рассказ Одетты о ее пленении, ее надеждах и страхах. И, как всякий рассказ, оно требует плавности изложения, его неспешного развертывания и при этом непрестанного лирического напряжения. Таким, прежде всего, сотворил Белое адажио Чайковский. Поэтому я воспринимаю эту музыку наподобие *арии* и добиваюсь *пропевания* ее фраз, а паузы между ними заполняю экспрессивными нюансами и акцентами, зачастую спонтанными. Танцевать таким образом «белый акт» очень трудно – тяжелее, чем насыщенный виртуозной техникой «черный», потому что когда стараешься заполнить музыку выразительностью пластики, это забирает всю твою энергию.

Совсем по-другому все будет выглядеть, если эффектно заканчивать каждое движение в такт, «выстреливать» каждую позу в ноту, чем грешат многие западные исполнительницы. Но, убеждена, такого рода эффектность для «Лебединого озера» пагубна, потому что она дробит музыку на такты вопреки ее мелодической канве, рвет хореографическую кантилену, сообщая танцу механичность и искажая его смысл. Мне импонирует иной подход: слушать и танцевать целиком мелодию, как бы пропуская мимо внимания деление на такты и музыкальный счет, точнее, стирая их границы в пластическом легато. Как ни странно, на Западе многим, напротив, не нравится этот исповедуемый мной (и не только в «Лебедином озере») принцип своеобразного «русского бельканто». Но вот что меня вдохновило. Однажды я услышала в дружеской беседе моего мужа с Руджеро Риччи признание в таком же подходе к музыке у великого скрипача: «Я не играю тактами. Я играю фразу». Невозможно было лучше убедить меня в том, что есть правота и в моем отношении к музыке.

Конечно, телу почти не под силу состязаться с многозначностью музыки «Лебединого озера», но сам балет выжил в борьбе со временем именно потому, что его хореография часто поднимается до уровня музыкального гения Чайковского: особенно второй акт Льва Иванова, абсолютный шедевр.

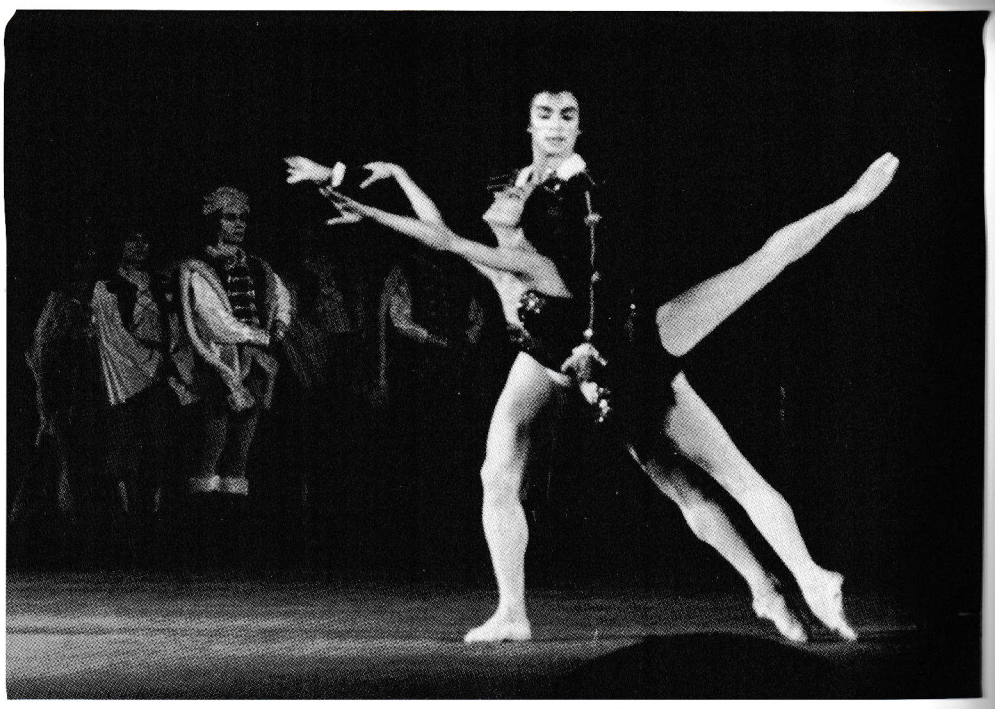
Для меня второй акт ключевой. В нем таится сердцевина драмы, в нем раскрыты судьба и характер Одетты, суть балета. В течение многих лет Одетта трактовалась мной по-разному. На первых порах как птица-дева, испуганная, трепетная, в которой любовь к Зигфриду пробуждает человеческое начало, пробуждает, в конечном счете, для того, чтобы она убедилась, что в любви ей отказано роком. Потом я смягчила птичьи черты и повадки, убрала излишнюю трепетность и вся сосредоточилась на человеческой природе Одетты. Это была другая крайность, которая также не удовлетворила меня. Мне хотелось найти «золотую середину», и я, в конце концов, ее нашла.

Одетта – заколдованная дева-птица, знающая свою судьбу. Она знает, что надежды на любовь, которые неистребимы в каждом живом существе, в ее случае неосуществимы. Знает, что изменить свою судьбу она не в силах. Поэтому она не может подпасть под власть иллюзии, не может обольститься. Отсюда присущее Одетте неизбывное томление духа. Эта тема – духовное томление и горечь от предчувствия того, что идеальной любви не суждено осуществиться в жизни – безусловно, очень сильна в самой музыке Чайковского, которая мне очень помогала. Чайковский – отчаянный максималист и от того деиллюзионист. Его музыка полна романтической тоски по любви, которая звучит в центральной теме «Лебединого… ». Квинтэссенция ее дана в адажио Одетты и Зигфрида. Героине уже известно, что ее любовь добром не кончится, и тем не менее она не пытается ее избегнуть, а принимает и несет свой «крест» до конца. По-человечески мне это очень понятно и близко. Вероятно, поэтому музыка «Лебединого… » все больше слышится мне в этом ключе.

В финале балета Одетта счастлива от того, что простила Зигфрида – счастлива этим прощением, счастлива, что научилась прощать, даже зная все, зная, что вина принца несет ей гибель. В этом и есть урок ее любви: она обрела то человеческое качество, которого не знала прежде – способность прощать, пробужденную в ней любовью. Вот когда, независимо от воли Ротбарта, растаяли чары колдовства, и дева-лебедь превратилась в женщину.

Я помню, как расплакалась в Лондоне, увидев Марго Фонтейн в последнем акте «Лебединого озера» в постановке Аштона – в акте,

«Лебединое озеро». С И. Надьжем



Вверху: с Р. Нуреевым. Внизу: с Э. Дауэллом

где по сути дела балерине нечего танцевать. Но Фонтейн была так трогательна в сцене прощания с лебедями, построенной как русский хоровод! Так натурально – именно это слово – звучала драма женской слабости ее Одетты, которая покидала своих лебедей, потому что была не в силах противиться влечению к Зигфриду, покидала наперекор своей воле и шла к нему, покорствуя веленью сердца. Все оттенки роли были такие человечные, в них было столько настоящего задушевного лиризма, что я смотрела и никак не могла унять слез.

В прощении Одетты измены своего возлюбленного я вижу «любви высокий дар». Заключенная в этом чувстве сила очищает и преображает ее душу, возносит героиню над суетою мира, коварными уловками Ротбарта, слабостью Зигфрида. Поэтому она соединяется с любимым и за гранью смерти – ведь ее прощение сильнее смерти и как бы отменяет саму смерть…

Впрочем, финал балета может прозвучать совершенно по-другому. Что если Зигфрид убьет Ротбарта и погибнет сам, смертью ис-

купив измену и заплатив жизнью за свободу Одетты и ее подруг?.. Были попытки интерпретировать «Лебединое озеро» как драму, происходящую в душе Зигфрида, а образ Одетты – как его мечту о высокой любви. С ней, порожденной юношеским максимализмом, герой прощался, вступая в пору зрелости. Нечто подобное вложила когда-то в свою редакцию балета на сцене Кировского театра Вагановa. В том же роде задумал свое «Лебединое озеро» в Большом театре Григорович, но партийное начальство сочло его прочтение слишком пессимистичным и не дало целиком его воплотить.

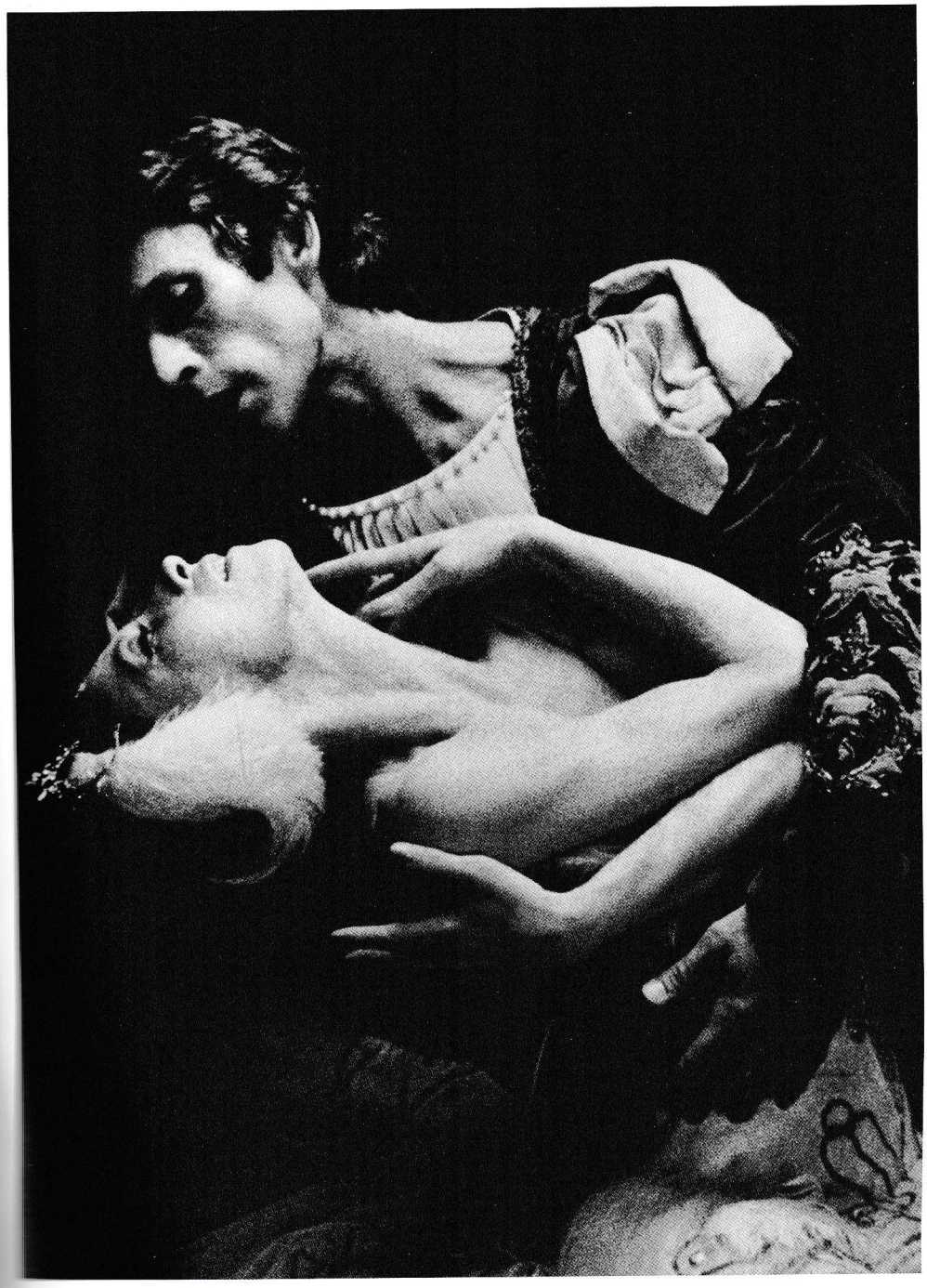
А между тем именно своим пессимизмом и безнадежной нотой этот балет прекрасен для меня! В нем сквозь контуры старинной сказки сквозит правда о жизни – ее несовершенстве, присущей ей тоске по настоящей любви, вечной неутоленности любовного чувства. И как же эти мотивы перекликаются с идеей вагнеровского «Тристана», идеей Liebestod* ...

Для меня танец в «Лебедином озере» гораздо более труден, чем в «Жизели». Как натуре импульсивной, спонтанно откликающейся на музыку, мне очень трудно быть «контролером» и «укротителем» собственного тела. А каждое движение в партии Одетты–Одиллии должно быть точным и не может подвергаться раз от раза изменениям, каждый sissonne или rond de jambe должен выполняться согласно канону русской академической школы. В России я не так много работала над «Лебединым... », и вся его «механическая техника» не стала для моего тела органичной. Кроме того, масса времени ушла просто на укрепление моих слабых ног. Так что мне пришлось добирать эту технику уже на Западе.

Отмечу, что «половинка» образа – партия Одетты – при всей ее хореографической сложности легко ложится на мои физические данные. Я знаю, что если вдруг, по какому-то капризу, меня подведут на спектакле ноги, меня выручат мой природный лиризм и уже наработанные артистические навыки. Я сориентируюсь и «не развалюсь» на сцене. Иное дело – Одиллия. В ее черной пачке я долго не чувствовала себя уверенно. Как с точки зрения ее техники, весьма виртуозной и стремительной, так и с точки зрения самого образа, к которому никак не могла подобрать нужного «ключа».

---

* Смерть в любви *(нем.)*.



С И. Надьжем

Одиллия долгое время была для меня как гладкая стена, по которой я карабкалась, обдирая в кровь руки (и ноги тоже). Для нее я, как актриса, должна была выработать в себе то, в чем отказано моей человеческой натуре – агрессивность, браваду, ощущение собственной победоносности. Это был огромный психологический вызов. Меня внутренне совсем не устраивал трафарет искусительницы, крашенной одной черной краской и потому однозначной, но поначалу я никак не могла от него избавиться. На преодоление барьеров в роли ушли годы.

Одиллия приблизилась ко мне, когда наконец я представила себе ее загадочной незнакомкой сродни символической красавице из знаменитого стихотворения Александра Блока «Незнакомка» – чаровнице ниоткуда, полной тайн, которым нет разгадки. Вокруг Одиллии возник и окутал ее почти мистический ореол (а все мистическое близко моей натуре). Прелестница, знающая цену своим чарам и связанная с какими-то непостижимыми силами – такая Одиллия уже была мне по душе. То, что по либретто героиня числится дочерью Ротбарта, для меня несущественно – она может быть его союзницей, но творящей зло по-своему, сообразно своей природе. Подобно Одетте, она тоже знает свою судьбу и свое предназначение – пленять других загадочной, разрушительной красотой, при этом держа жертв своих чар на известном расстоянии и не давая им в руки. С Зигфридом она играет так же, как не раз играла с мужчинами. Играет вовсе не для Ротбарта, а для себя, чтобы лишний раз убедиться в своей неотразимости.

Новый подход сделал Одиллию психологически понятной для меня и, видимо, убедительной для зрителя. Мне даже стали говорить, что по природе я – именно Одиллия, а некоторые даже предпочитали меня в Одиллии, нежели в Одетте. Не буду ни с кем спорить. Для меня самой важно то, что, найдя себя в Одиллии и, как следствие, почувствовав себя удобно в ее хореографическом рисунке, я с одинаковым наслаждением отныне танцевала весь балет.

Я всегда протестую, когда слышу, будто в «Лебедином озере» я законченный мастер. Это чувство «достигнутого совершенства» вообще чуждо моей натуре. Для меня понятие мастерства связано с чем-то отстоявшимся, почти окаменелым и, в сущности, вре-

дебным искусству, прелесть которого заключается как раз в постоянном движении и непредсказуемости этого движения. Конечно, в «Лебедином...» у меня наработан какой-то опыт, обретены технические навыки. Теперь я меньше завишу от внешнего мира, от его раздражающих воздействий, способных меня рассредоточить. У меня нет больше и борьбы со спектаклем, того поединка, из которого раньше я часто выходила побежденной. И мне хочется думать, что окажись на моих последних западных выступлениях в «Лебедином озере» Константин Михайлович, он бы признал, что я «нашла себя в пачке».

И все-таки, казалось бы, «укрощенный», «подчинившийся» мне балет по-прежнему остается самым изнурительным спектаклем из всего моего западного репертуара. «Лебединое...» требует огромной физической подготовки, чтобы одолеть его технические рифы. В роли Одетты – Одиллии я всякий раз убеждаюсь в том, что наша балетная жизнь – это борьба за удержание обретенной техники, за которой ты гоняешься всю жизнь, как за жар-птицей. А она, эта техника, увы, самая эфемерная вещь на свете, и исчезни она, никакие интерпретации не спасут. В то же время «Лебединое озеро» забирает громадное количество эмоциональных сил и нервной энергии, потому что в нем надо полностью отдаться драме. Так и повелось, что, танцуя Одетту – Одиллию, я каждый раз сдаю экзамен не только на свою профессиональную и артистическую, но и человеческую зрелость.

Может быть, в моей творческой жизни «Спящая...» не сыграла той же роли, что «Жизель» и «Лебединое...», и танцевала я ее гораздо реже, но требования, которые я предъявляла к себе в «Спящей...», были самые жесточайшие и бескомпромиссные. К ним приучала меня еще Наталья Михайловна Дудинская, с которой я учила партию Авроры в Кировском.

Этот балет Петипа требует эталонного качества и является мерилом мастерства академического танца. Всякий раз перед выступлением я работала над тем, чтобы ввести себя в блестящую форму, принудить тело к выполнению всех канонов классики. Готовилась заранее на уроках, делала специальный тренаж, старалась не тан-

«Спящая красавица». Аврора

цевать и не репетировать параллельно «модерн». Потому что в «Спящей...» необходимо демонстрировать предельную чистоту каждого pas, связанность рук, ног и корпуса, естественность и красоту классических движений.

И, конечно, самое трудное – набрать дыхание, выносливость, чтобы физическая усталость не отражалась на мышцах, не сказывалась потерей формы и качества исполнения. Рецепт? Проходить вариации все разы от начала до конца, не форсировать движений, добиваться видимой легкости. Все вариации Авроры, одна другой сложнее в техническом отношении, должны исполняться без натуги. Иначе не возникнет образа шестнадцатилетней девочки-зари, радующейся своей безоблачной юности. Рудик любил говорить, что зритель должен видеть и оценивать, как трудно то, что делает танцовщик. Но я думаю иначе – танцевать надо так, словно танец рожден вместе с тобой и никакого труда в нем нет.

В сравнении с «Лебединым озером» «Спящая...» ставит гораздо более сложные стилистические задачи. Непогрешимость стиля – непременное условие выразительности этого балета. Его эмоциональная заразительность проистекает от обаяния стилистической чистоты, зависящей в свой черед от качества академического танца.

Известно, что «Спящую красавицу» называют энциклопедией академического танца. В ее хореографии мастерство зрелого Петипа отливает всеми цветами спектра, а словарь движений приближен к полному объему урока классического танца. Чистота их исполнения – аккуратно закрытые пятые позиции, идеальная выворотность, баланс и апломб, безупречная позировка рук, незаметность переходов – решает все дело. Если не овладеть кристальностью хореографического текста, не поймать и стиля «Спящей...» – элегантного, рафинированного, эстетски изощренного.

Так, импровизация рук, как в «Лебедином озере», в «Спящей...» невозможна: здесь всегда неукоснительно выдерживается положение между первой и второй позициями рук. Это искусный стилизаторский намек на форму рук придворных дам эпохи Короля-Солнца, придерживающих пышные платья на кринолинах. В третьей же позиции, наверху, академически закругленные руки как бы обрамляют прическу.

Однако в своей стилизаторской работе балерина должна проскочить между Сциллой и Харибдой: с одной стороны, не превратить рафинированный стиль в манерность, а с другой – не подменить танец сухим балетным классом.

В Ленинграде я чаще выступала в своей любимой партии Флорины. Флорина, еще более стилизованная, чем Аврора, у меня задалась сразу. Хотя впервые я станцевала ее очень юной (в предвыпускном классе, на выпуске Юры Соловьева, моей Голубой птицы), я как-то незамедлительно схватила французскую элегантность и филигранность ее хореографического рисунка. Однако если это и могло помочь мне в партии Авроры, то лишь чуть-чуть. В ней – изысканность иного рода. Это особая аристократическая простота (но не простоватость) и юная непосредственность в повадках и характере.

Где-то выше я обмолвилась, будто роль Авроры в «Спящей красавице» одномерна и не так глубока, как другие, интересные мне классические роли. Но, пожалуй, я была не права. Хочу высказать более взвешенное мнение. Конечно, у Авроры нет сложного характера, но ее образ строится по восходящей, заключая в себе три ипостаси в их гармоничном развитии, что само по себе является увлекательной задачей для балерины. Аврора на протяжении балета меняется – скажем, в третьем акте у принцессы в манерах появляются шик и победоносность, совершенно понятные: ее разбудили поцелуем, силы зла отступили, она – невеста, вступающая на порог новой жизни в пору женской зрелости. А эти изменения диктуют разные способы существования в пространстве и рисунке танца, разные реакции и поведение. И это не просто незначительные детали, а нюансы, которые делают спектакль.

Выразительность «Спящей красавицы» целиком держится на Авроре – на свечении, обаянии ее молодости, ничем не омраченной и естественной, как дыхание. Для меня, по природе своей легче откликающейся на любое проявление дисгармонии, нежели ангельскую серафичность, поиск состояния внутренней лучезарности и бесконфликтности стал одной из главных задач в постижении балета.

Пройдусь по его актам.

Первый – юность героини. Резвость, избыток энергии, ликующее настроение на торжестве, проходящем в ее честь, смущение

принцессы от встречи с женихами, прибывшими искать ее руки, отсюда старание казаться взрослее, чем она есть, – вот первоначальная «начинка» образа Авроры.

Большое адажио идет с грандиозным нарастанием. Музыка наполняет ликующей силой, которой я никогда не могла сопротивляться. Признаюсь, иногда я даже перебарщивала в своем энтузиазме. Но меня просто захлестывал темперамент в кульминационной диагонали с écarté, когда поза – и ты вместе с ней – словно взмывает на гребне волны.

В скрипичной вариации Авроры я всегда помнила замечания Дудинской. Все спуски с arabesgues должны делаться очень плавно, невесомо, переходы между позами – скользящие и гладкие. В беге pas de bourrée Наталья Михайловна добивалась широкой амплитуды, заставляла активно двигаться с одной стороны сцены на другую, а вот после каждого разбега следовало принять академически правильную позу croisé. При выполнении труднейшей диагонали ronds, выписывающих ажурную вязь в воздухе, большое внимание уделялось сопровождающим движениям рук – здесь образцом могла служить Ирина Колпакова с ее особенной элегантностью в невесомых руках и обаятельным общением с окружающими…

Второй акт – акт нереид, «Сон Авроры». Новая ипостась образа: Аврора во сне взрослеет, набирается жизненного опыта. Героиня спит, но душа ее как раз пробуждается от дремы и томится, влечется к любви – ведь фея Сирени «работает» не только над Дезире, но и над Авророй… Мне не нравится, когда Аврора просыпается от поцелуя принца такой же, как заснула: резво вскочила, выразила удивление, по-детски засмущалась. Она ведь видела вещий сон и знала, что ее избранник к ней придет, ждала его, так что никакого удивления здесь быть не может, как мне кажется.

В «Нереидах» мне очень нравилась меланхолическая вариация Авроры в постановке К.М. Сергеева. Красивые движения, завораживающий круг с руками… Но чтобы станцевать ее достойно, нужно сильно замедлить темп по отношению к заданному Чайковским. В Кировском театре все так и делали. На Западе такое было невозможно, и я остановилась на вариации Макмиллана под ту же музыку, о которой уже писала.

Третий акт Аврора танцует с огромным достоинством. Характер, облик приобретают царственность. В героине рождается ответственность перед предстоящей ролью королевы. В то же время происходит расцвет ее женственности, осознание своей привлекательности в соединении с величием. Pas de deux – кульминация отношений с Дезире. Любовь должна чувствоваться во всех обращениях Авроры к принцу, воссиять над героями подобно радуге, явить ликование души…

Камертоном образа Авроры для меня была и остается Марго Фонтейн, которая обладала удивительным, прирожденным вкусом при исполнении всех филигранных виньеток Петипа, замечательной музыкальностью и шармом вечной молодости, которую она излучала в роли. В России же лучшими Аврорами, на мой взгляд, были Ирина Колпакова, чей танец превращал «Спящую красавицу» в триумф академизма, и Людмила Семеняка, которой удавалось в своем исполнении счастливо сочетать французскую ажурность с русской эмоциональностью.

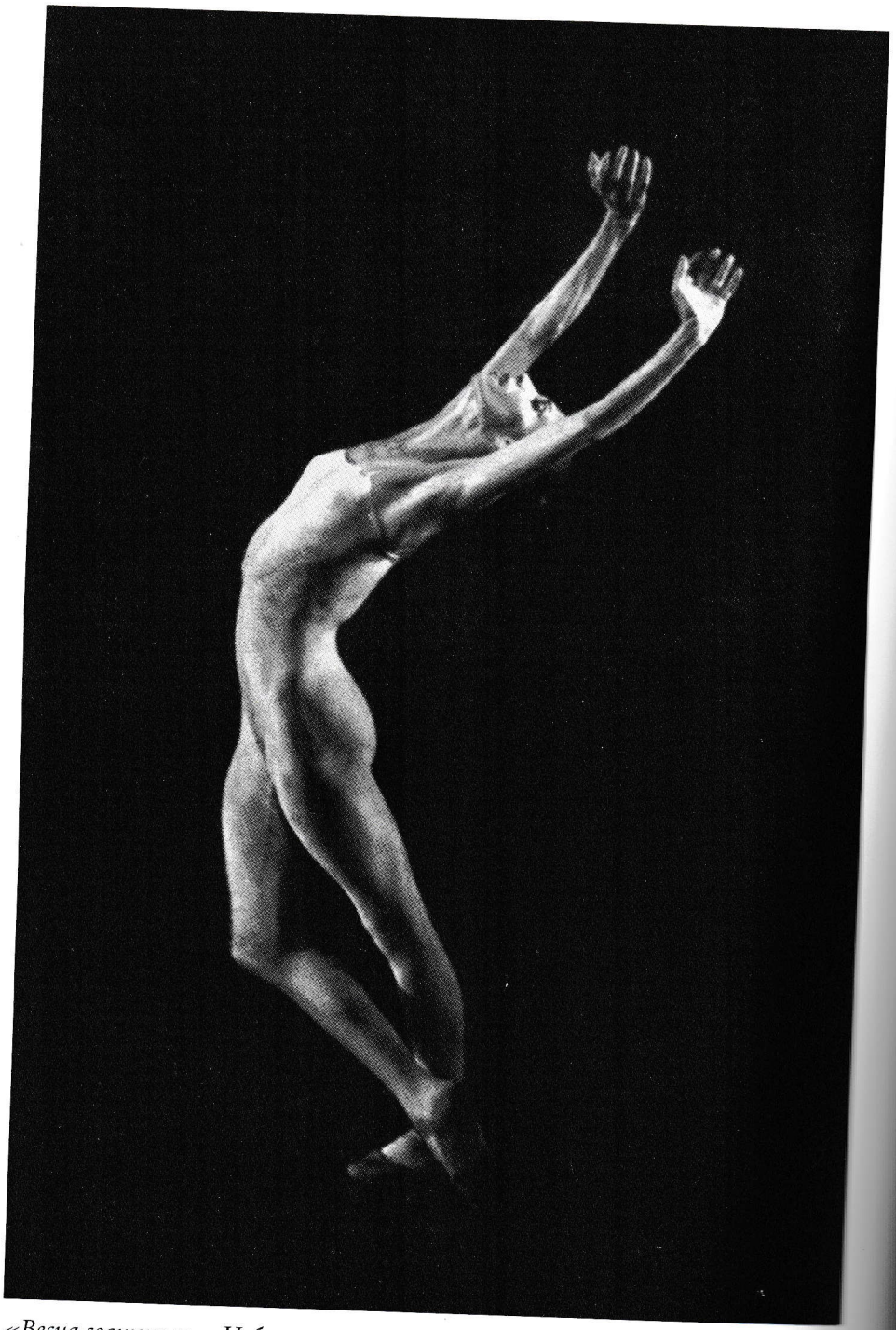
Мне никогда не наскучит танцевать классику. Потому что, как все люди, я постоянно меняюсь, «умираю и воскресаю в новом качестве», и вместе со мной меняются мои Жизель, Одетта, Аврора. Каждый раз я вношу в них что-то новое – в оттенках, в интерпретации, которые зависят от моей сегодняшней человеческой зрелости и настроения перед спектаклем.

Моя верность классике вовсе не гасит во мне желания экспериментировать. Я готова идти на эксперимент и риск, в котором есть смысл и содержание, оправдывающие затрату душевной, физической, нервной энергии.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

Работа с Гленом Тетли – Перевернутая страница – Покой семейного очага – Ожидание чего-то нового

В 1976 году в Америке на гастролях Royal Ballet зрители Нью-Йорка и Вашингтона познакомились сразу с тремя моими большими партиями в постановках Макмиллана – «Манон», «Ромео и Джульетта» и «Песня о Земле». Буквально следом после этих гастролей и выступлений я должна была выступить в том же Нью-Йорке в ряде классических балетов (включая «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро») с American Ballet Theatre. Именно поэтому мне не удалось участвовать в выпускаемой в те дни в АВТ «Весны священной» в постановке Глена Тетли. Моя премьера в нем состоялась позже. Текст «Весны» был необыкновенно трудный и насыщенный, с движениями на предельных амплитудах (перегибы – так пополам, полеты в чьи-то руки – с безоглядностью), постоянно сочетающий напряжения и расслабления – настоящий физический «экстрим» для классической танцовщицы. А, кроме того, еще и «схватка» с музыкой Стравинского (которую, как я рассказывала, мне впервые пришлось просчитывать, как это делали все) и непростые внутренние задачи партии Избранницы... С выступлениями в «Весне священной» у меня сочеталась «Спящая красавица», и было довольно трудно после модернистского «изворачивания» тела переходить в академический «корсет» (противоположный процесс дается куда легче).



«Весна священная». Избранница

Избранница. С К. Типпетом

Гораздо больше меня увлекла вторая, более классическая по стилю, работа с Гленом. Это был потрясающий балет «Voluntaries» на музыку Органного концерта Пуленка. Впервые я станцевала его в Royal Ballet, затем в ABT, где он также был воссоздан. Тетли посвятил этот балет памяти талантливого хореографа Джона Крэнко[1], чья внезапная смерть повергла в шок весь балетный мир.

Музыка Пуленка (само название идет от серии свободных импровизаций органа, исполняемых до католической мессы, во время и после нее) с ее торжественными всплесками органной мессы, словно возносящая к шпилям готического собора, исполнена какого-то сурового созидательного порыва. В ней сквозит идея преодоления скорби и отвержения смерти огромным напряжением внутренних сил, рвущихся к созиданию, к творчеству. Тому творчеству, плоды которого остаются после смерти художника и над которым смерть, в сущности, уже не властна. Тетли, думается, услышал в музыке Пуленка не пьесу, взывающую к скорби и состраданию, и не элегическое раздумье о смерти, а то, что определяется евангельским изречением «смертью смерть поправ». Тетли создал его хореографический парафраз.

«Voluntaries» – балет бессюжетный, но сама хореография в высшей степени значительна и содержательна. Основное движение, проходящее через весь балет, – пружинистое каре раскинутых рук при втянутом животе и запрокинутой голове, символизирующее распятие. Когда я репетировала с Гленом, он требовал от меня исполнять это движение и другие, с ним связанные, как бы преодолевая максимальное напряжение, через силу и муку, читай «крестную муку», словно разрывая стягивающие меня незримые путы. И это – ключ к пластике «Voluntaries». С первой репетиции я почувствовала это мышечное напряжение как состояние души, близкое к отчаянью, но удерживающееся на его грани, как триумф внутренней силы, которая позволяет ощутить беспредельность возможностей человека, способного все вынести и преодолеть. Даже распятие и смерть, из которой мускульным напряжением вырываешься и в этом духовном сопротивлении, в конечном счете, воскресаешь. Стиль «Voluntaries» не терпит «пустых» рук и ног, не ощущающих своих мышц. Само тело с его постоянным натяжением, физическим «преодолением» движения становится емкой пластической метафорой в балете.

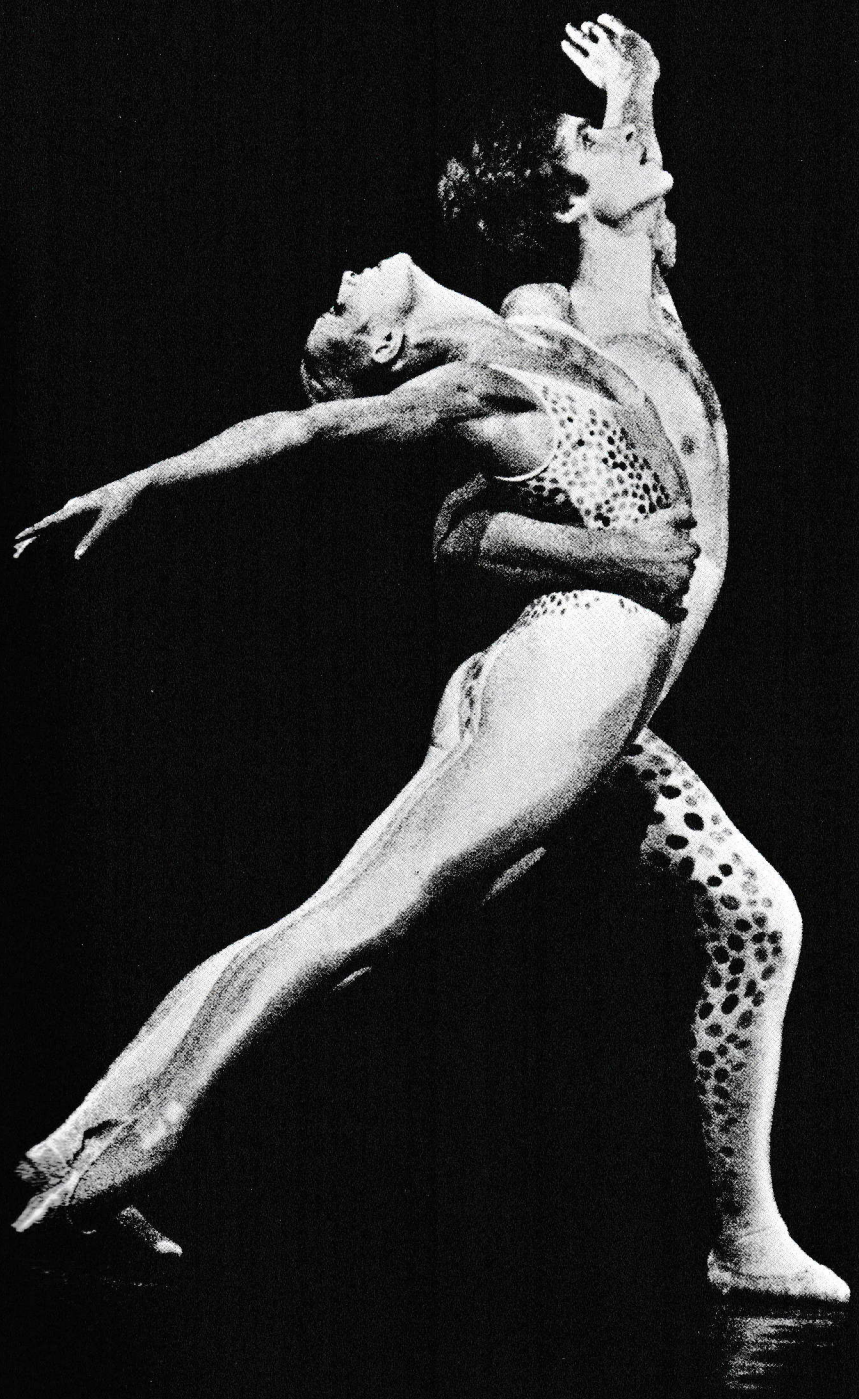
Мне такой «наполненный» характер пластики был очень близок. Глен сразу заметил ту легкость, с которой я схватила стиль «Voluntaries», и дал мне исполнительский карт-бланш. Он говорил, что я должна просто быть сама собой и что ему вообще нужны для «Voluntaries» танцовщики с выучкой Кировского театра, которые сами знают, как эмоционально насытить его хореографию, или те, кому это дано от природы, как Марсии Хайде – первой исполнительнице женской партии.

Выходить на сцену в «Voluntaries» можно было, только предельно сосредоточившись, настроившись на ощущение источника напряжения внутри глубочайшего отчаяния. Каждый раз, танцуя балет, я старалась создать себе эмоциональное состояние, продиктованное емкой идеей балета – идеей воскресения через творчество. Я могла по-разному формулировать для себя такую сверхзадачу – «умей жить сама с собой и преодолей все» или «веруй и живи верой» – но главное было ее иметь, подчиняя ей сценическое существование. Моим партнером по «Voluntaries» в АВТ был совсем молодой и красивый

ореография в
овное движе-
каре раскину-
е, символизи-
н требовал от
нные, как бы
и муку, читай
еня незримые
ой репетиции
тояние души,
, как триумф
предельность
преодолеть.
напряжением
онечном сче-
пустых» рук
постоянным
я становится

л очень бли-
затила стиль
Он говорил,
е нужны для
тра, которые
фию, или те,
ой исполни-

ько предель-
точника на-
анцуя балет,
диктованное
тво. Я могла
«умей жить
» – но глав-
ание. Моим
и красивый

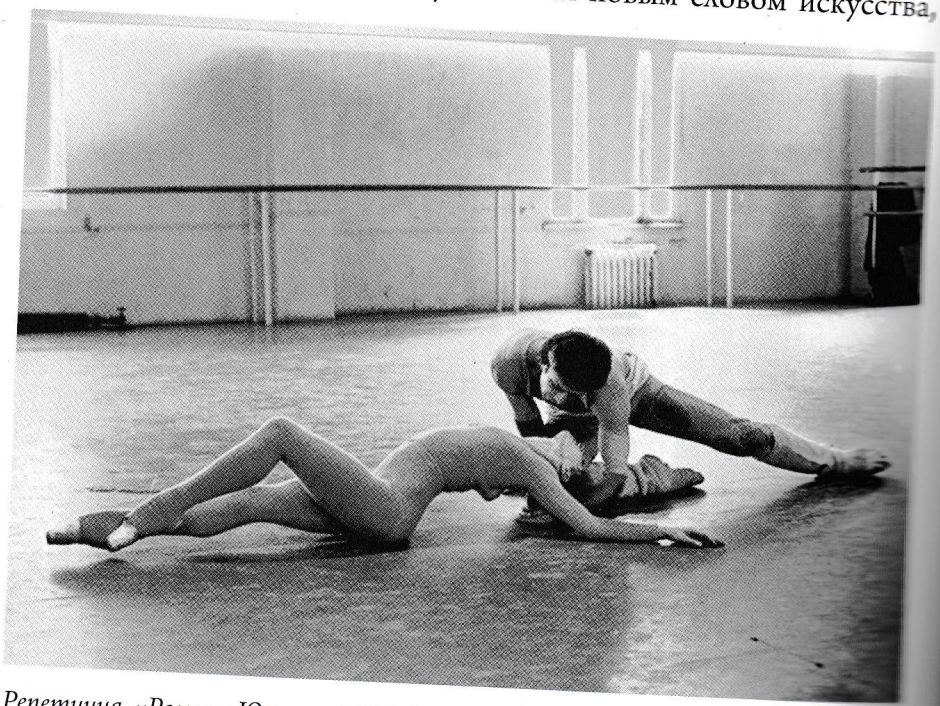


«Voluntaries». С Д. Воллом

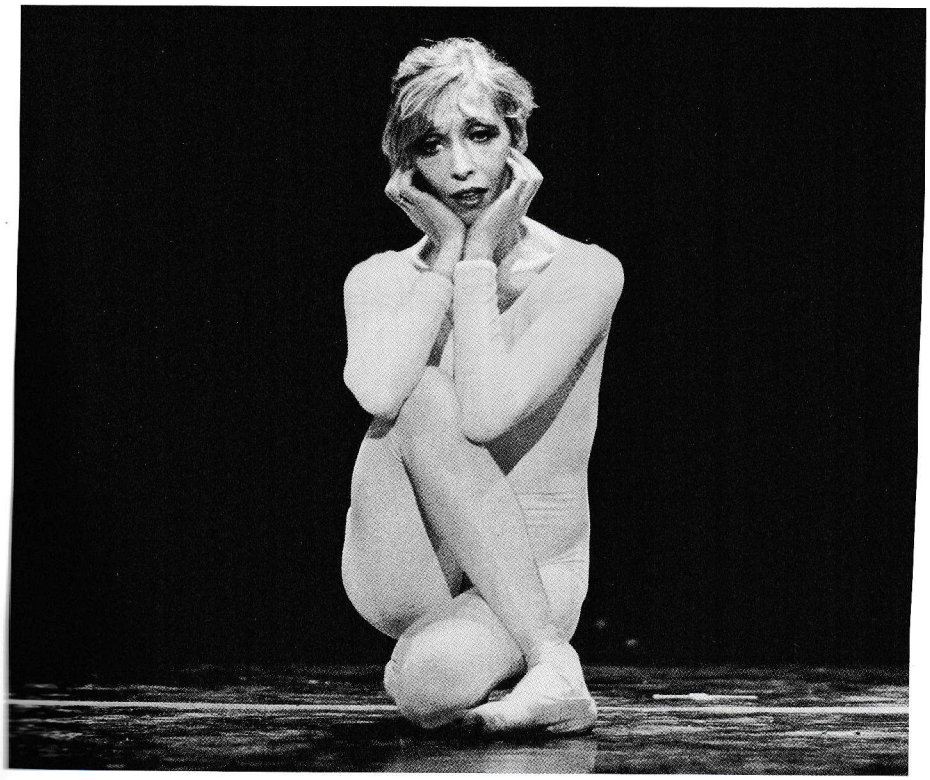
танцовщик Патрик Бисселл, который в этом балете – с большой долей дуэтных танцев и весьма изощренными поддержками – служил мне опорой в прямом и переносном смысле слова.

«Песня о Земле» Макмиллана и «Voluntaries» Тетли – пожалуй, лучшее, что я станцевала из неоклассики за последние годы. Я хотела бы поставить в этот ряд и балет «Ромео и Юлия» при всех издержках его возобновления, которое в 1977 году осуществила в Балтиморе с труппой Maryland Ballet бывшая жена Игоря Чернышева Елена. Я всегда с большой симпатией относилась к художественному руководителю Maryland Ballet – мисс Катлин Крофтон, уважая ее за знание русской балетной школы, вкус и взыскательность, и по этой причине мне было приятно поддержать проект с ее труппой.

В предложении Елены я увидела некий реванш – спустя годы все же станцевать поставленный на меня балет, запрет которого в Кировском театре я так тяжело пережила. Не могу сказать, чтобы у меня не возникло сомнений. Протекшие годы и огромная новая практика не позволяли мне однозначно утверждать, что хореография Чернышева по-прежнему является новым словом искусства,



Репетиция «Ромео и Юлии» с И. Надьжем. 1977



Юлия (постановка И. Чернышева). 1977

как я была убеждена в том прежде. Кроме того, восстановление балета без его автора не давало уверенности в точности текста. Елена помнила не все. Так, были купюры в главном дуэте Ромео и Юлии (ужатом до 13 минут из 17), а какие-то связки она поставила сама. Не знала я и того, оставил бы Игорь свой балет без изменений спустя почти десять лет и оказавшись с другими исполнителями? Тех же танцовщиков на центральные партии мы собирали с бору по сосенке: Ромео был Иван Надьж, Меркуцио – Хельги Томассон из New York City Ballet, Тибальд – балтиморский солист Сильвестр Кемпбелл. И все-таки при всех «но» в этом эксперименте заключался брошенный мне вызов, перед которым я не могла устоять.

Работа над «Ромео и Юлией» шла непросто. Времени на постановку было в обрез, так что трудились мы в таком авральном темпе, какой был рекордным даже здесь, на Западе. Я была занята по горло своими спектаклями с АВТ в вашингтонском Kennedy Center, куда

Елена наезжала репетировать со мной из Балтимора, где работала с кордебалетом. Иван был где-то на гастролях. Хельги, кажется, выкроил время только на несколько репетиций. И только Сильвестр был более-менее доступен. Когда на генеральной репетиции (которая, в сущности, была первой монтировочной, а генеральной стал утренний показ 17 апреля) мы впервые все сошлись на сцене, помню, с каким приятным удивлением воззрились друг на друга заклятые шекспировские враги Меркуцио – Томассон и Тибальд – Кемпбелл, никогда прежде не видевшиеся. Накануне премьеры еще переделывали ужасно сшитые костюмы и даже рискнули выкинуть неудачные декорации. Их Елена заменила темно-зелеными суконами, на фоне которых красовались лишь старинные медные фонари, намекавшие на бал у Капулетти и создавшие весьма обобщенную поэтическую атмосферу.

На утреннем спектакле, перед которым нас с Надьжем трясло, как в лихорадке, случился конфуз: в дуэте Иван забыл порядок и пустился в импровизацию, из которой мы еле выпутались. Вечерний спектакль уже прошел вполне пристойно, хотя я ощущала себя не вполне вжившейся в роль.

Это была моя, кажется, пятая Джульетта. Не «пешеходная», не психологическая, не «драмбалетная». (Кстати, она могла быть в моей биографии и шестой, если бы я согласилась танцевать в версии Нуреева, но я отказалась, невзирая на все его просьбы.) Экспрессионистская Юлия Чернышева – собственно, не шекспировская Джульетта, а героиня из романтической легенды о бессмертных любовниках, легенды, приближенной к современности и в то же время предельно обобщенной. Эта «Джульетта на все времена», «Джульетта вообще», которая в кировские времена была мне в совершенную новинку, ныне не слишком грела мою душу. Ощутить полнокровность ее чувств и страстей я смогла только в предсмертном «монологе безумия», который из наших репетиций с Игорем я совершенно не помнила. Он прозвучал для меня как текст, только что поставленный, и оживил в памяти лучшие драматические моменты из балетов Якобсона… К нему и свелась моя победа в состоявшемся реванше. Как бы то ни было, эту страницу Кировского театра я перевернула.

В июне 1977 года, под конец моего нью-йоркского сезона, я обнаружила, что беременна. Невероятная новость совпала как раз с моей премьерой в «Voluntaries». Но меня поддерживало внутреннее сознание, что все будет замечательно, и, танцуя, я ничего не боялась – ни поддержек, ни прыжков. Сказать, что я была этому факту очень рада – не сказать ничего. Я долго ждала этого момента, и вот час пробил. По русскому обычаю боясь «сглаза», я почти никому ничего не сказала, просто дотанцовывала свой сезон с АВТ на гастролях в Париже и спектакли по другим контрактам.

В Париже со мной случилось ЧП: меня в отеле здорово обокрали, вынесли все – вещи, деньги, драгоценности. Но я даже обрадовалась! Чисто подсознательно мне показалось, что это был хороший знак – ничего дурного больше быть не может. На открытой сцене во дворе Лувра были запланированы «Тени» со мной, но пошел дождь, и спектакль отменили. Тогда я восприняла это как облегчение. Таким образом, впереди у меня оставалась только «Сильфида» (с шотландской балетной труппой) и pas de deux из «Дон Кихота» на Эдинбургском фестивале.

Внешне моя четырехмесячная беременность еще не выдавалась, но прыгать я уже могла еле-еле. «Сильфиду» я танцевала, как принято говорить, «на обаянии» – только и делала, что улыбалась. Предупрежденный мной партнер Фернандо Бухоннес вел себя чрезвычайно трогательно, оберегал меня, как только мог, и прыгал и танцевал за двоих, а точнее «за троих», считая меня с Андрюшей. Один момент был очень смешной. Когда Сильфида прыгает в кресло и, закрытая пледом, должна из него исчезнуть, я вдруг почувствовала, что никак не могу вылезти в проем стены за креслом – уже была не такой ловкой. А плед ведь достаточно быстро сдергивается, и Сильфиды в кресле уже не должно быть! Ну, думаю, что теперь будет с балетом и Джеймсом, если я останусь в кресле на всеобщем обозрении? Кричу Фернандо, чтобы не снимали пледа. Еле-еле выбралась…

В начале сентября я переехала в свой семейный дом в Сан-Франциско. Там, уединившись от мира, я принялась терпеливо ждать ребенка. И впервые за мою не очень долгую, но, скажем, насыщенную балетную жизнь я испытала блаженство досуга и покой того, что называется семейным очагом.

После всех моих треволнений, бесконечных разъездов, суеты, репетиций, хлопот перед спектаклями, постоянных интервью было так приятно зажить простой размеренной жизнью с мужем, Эдвардом Каркаром, который был сама предупредительность и забота. Так долго, почти полгода, вместе изо дня в день мы еще не жили, потому что я не принадлежала самой себе, а только балету, отнимавшему все мое время без остатка. И вот я перестала колесить по миру, как цыганка, а могла насладиться тишиной, отсутствием людей и той успокоительной атмосферой, которая до краев наполнила мои дни.

Из окна моей гостиной на Морском бульваре открывался чудный вид на море и горы, напоминающие Крым, – но это было Саселито за знаменитыми Золотыми воротами. На длинном, тянущемся между морем и Морским бульваром, газоне люди прогуливали детишек и собак, совершали свой утренний моцион. Шла обычная размеренная жизнь, в которой я не участвовала. Накинув на плечи шубу, я гуляла в своем крошечном саду – десять шагов вперед, десять назад. Я временно выключила себя из внешнего мира и вся сосредоточилась на себе – на своем каждодневном утреннем экзерсисе, который был необходим для подкрепления моих мышц, лишенных изнурительного балетного тренажа, на своих мыслях, на книгах, которые поглощала в больших количествах. И на своей книге, которую читатель держит пред глазами...

И я опять стала рисовать (второй раз в жизни на Западе). Тогда, в первые годы в Америке, я рисовала, потому что это был для меня выход из предельного физического напряжения и внутреннего состояния, близкого к отчаянию. Рисование тогда давало разрядку и успокоение. Теперь я рисовала, чтобы дать ход моим фантазиям, для собственного развлечения, по-дилетантски радуясь тому, как из беспорядочного смешения красок на холсте пробиваются контуры того, что еще час назад было лишь смутной идеей или намерением.

Я рисовала и много думала. И больше всего, конечно, о будущем ребенке. Я решила завести его в самом разгаре своей карьеры, вопреки балетной традиции: ни у кого из крупных балерин XX века не было детей. Павлова, Спесивцева, Фонтейн, Уланова, Плисецкая... (Исключение составили Карсавина и Семенова.) Что это – жертва, которую им пришлось принести сцене, требовательной, как языческ-

кое божество? Плата за всепоглощение балетом и невероятную радость творчества, которой сцена щедро одаривает балерину? Или эгоизм и страх потерять после родов форму – утратить шаг, гибкость спины, линии ног, которые легко могут деформироваться? А вдруг это случится со мной? Смогу ли я тогда жить без сцены? Ведь я не смогу выйти в неэстетичной форме к зрителю и разом перечеркнуть все то хорошее, что я по мере сил старалась сделать.

Балет… Какое, в сущности, это неблагодарное искусство! В драматическом театре, кино, живописи, писательском деле можно взять роздых и на полгода, а потом вернуться и начать творить что-то новое. А вот Марина Семенова после родов так к былой

форме и не вернулась. Мы трагически и рабски зависим от тела, от его физических навыков и капризов, мы его изнуряем до последних сил. И наш мазохистский труд стирается, как след на песке. Годы изматывающих душу усилий, все эти поединки с телом на репетициях и спектаклях уходят словно в никуда, словно их никогда и не было. Стоит ли балет таких жертв? Не знаю.

Эти мысли накатывали на меня, пока я рисовала, склоняясь над мольбертом, рисовала своих мадонн, Лебедя и Леду, Феникса. И думала: вот холст остается. В нем могут запечатлеться чей-то внутренний опыт, чьи-то озарения, которые можно остановить краской, как словом – мгновение. А что останется от нашего балетного творчества? От наших озарений? Сиюминутных, живущих один вечер? Их убежище – лишь память тех, кто был их очевидцем, но эти впечатления хрупки и переменчивы. Чем дальше они отстоят от мига восприятия, тем больше изменяются, стираются или приукрашиваются памятью, и, в сущности, тем труднее вспомнить, что это было и как.

Тому свидетельство – эта книга, к которой я хотела написать главку об озарениях. Я точно знаю, что это такое на сцене, когда импровизируешь, когда вдруг приходят детали, самые точные и выразительные… И вот я смогла вспомнить всего лишь некоторые из великого их множества. Возможно, они остались в памяти других…

Отойдет ли балет на задний план с рождением ребенка? Перебьет ли ответственность за его жизнь мою привязанность к сцене? Как совместить мои бесконечные переезды из города в город, из страны в страну с повседневной нуждой ребенка во мне и меня в нем? А может, я вообще могу уже жить без балета? В конце концов, за все эти годы я перетанцевала все классические балеты, попробовала себя в неоклассике, и в джазе, и в модерне, и в постмодерне, станцевала вещи почти всех крупнейших хореографов. Могла бы, наверное, остановиться, потому что новых интересных работ пока как-то не просматривается. А пробавляться однодневками, о которых я даже не упоминаю в этой книге, уже не стоит. Мой максимализм возрос, и у меня с самой себя спрос стал гораздо большим, чем раньше. Но самое главное – даже не это. Меня мучает навязчивый вопрос: если я вернусь в форму и со мной останутся мои неизмен-

ные спутницы – Жизель и Одетта – Одиллия, – смогу ли я открыть в них и в себе что-то новое, что-то такое, чего еще не знаю сама и не знает публика?

Надеюсь, что да. И тем самым отвечаю на уже заданный вопрос: стоит ли балет таких усилий? Да, стоит, если ты максималист и каждый спектакль для тебя – экзамен твоего внутреннего опыта, который и есть то единственно ценное и неотторжимое от меня, что осталось во мне от всех этих лет, заполненных каторжным трудом.

Мы все проходим определенные циклы, в течение которых умираем и возрождаемся вновь, и на новом витке спирали возвращаемся в жизнь обновленными. В период моего уединения и ожидания ребенка я поняла, что закончился один из таких циклов.

За эти годы я разобралась сама в себе. Во многом мне помогла эта книга. Работая над ней и мучительно стараясь облечь в слова то, что жило во мне почти подсознательной жизнью, я впервые осознала, что я сделала уже в балете и что еще хочу сделать в будущем. Когда-то я сказала в одном из своих интервью, что танцую для себя и еще, по крайней мере, для одного человека в зале. Эту книгу я в основном тоже писала для себя и еще для одного человека, идеального читателя, которому мои соображения могут показаться интересными.

И эта книга – ответ на мой второй вопрос: *могу ли я жить без балета? Да, я могу вообразить себя вне сцены, но не вне искусства.* Конечно, трудно представить себе, что не будет репетиций и этого горячечного волнения перед спектаклем. Но… придет что-то другое. Я многое уже сделала, но странно – чувство покоя мне незнакомо. Порою мне кажется, что сейчас я просто присела отдохнуть в ожидании чего-то нового.